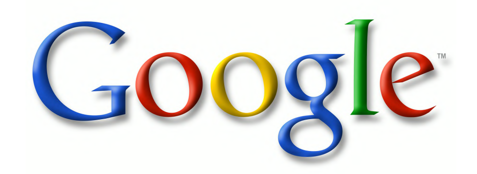
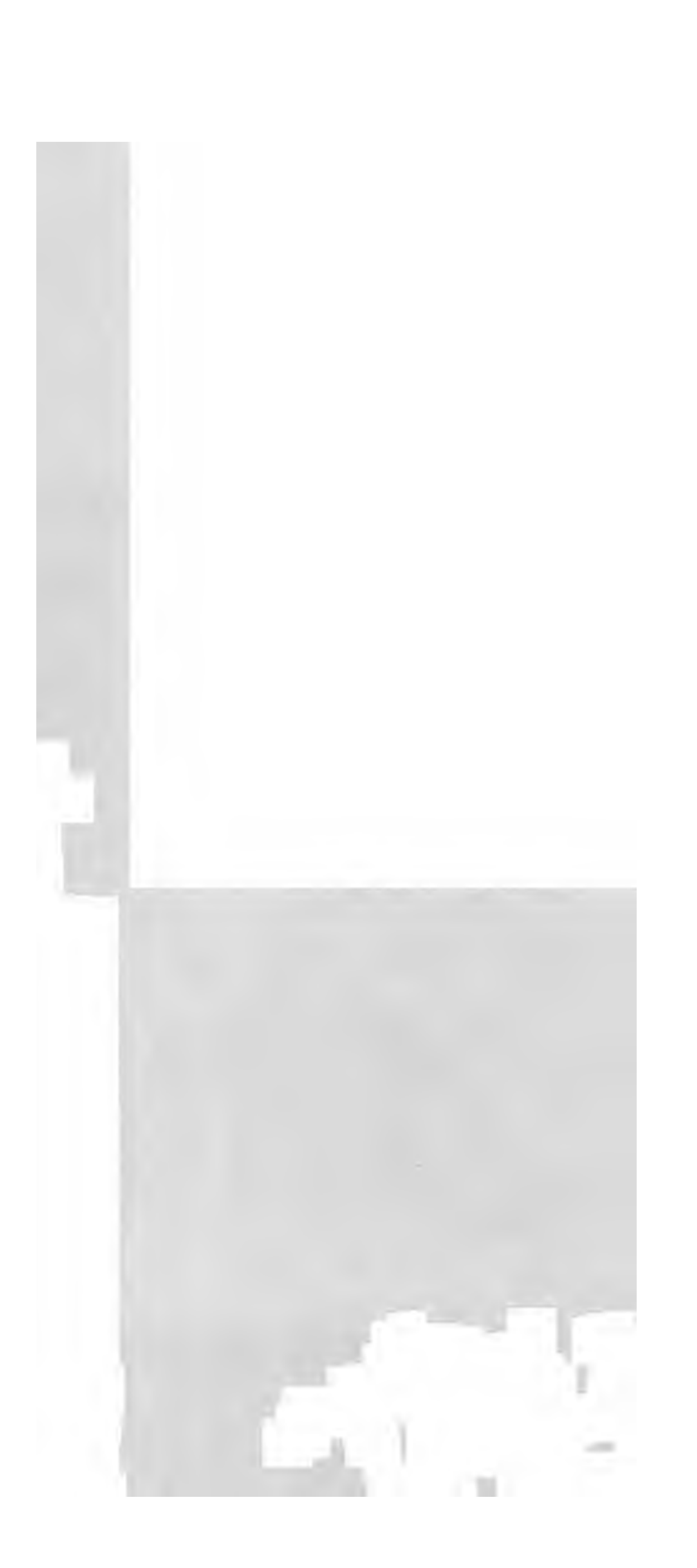



STANFORD UNIVERSITY LIBRARY
1969











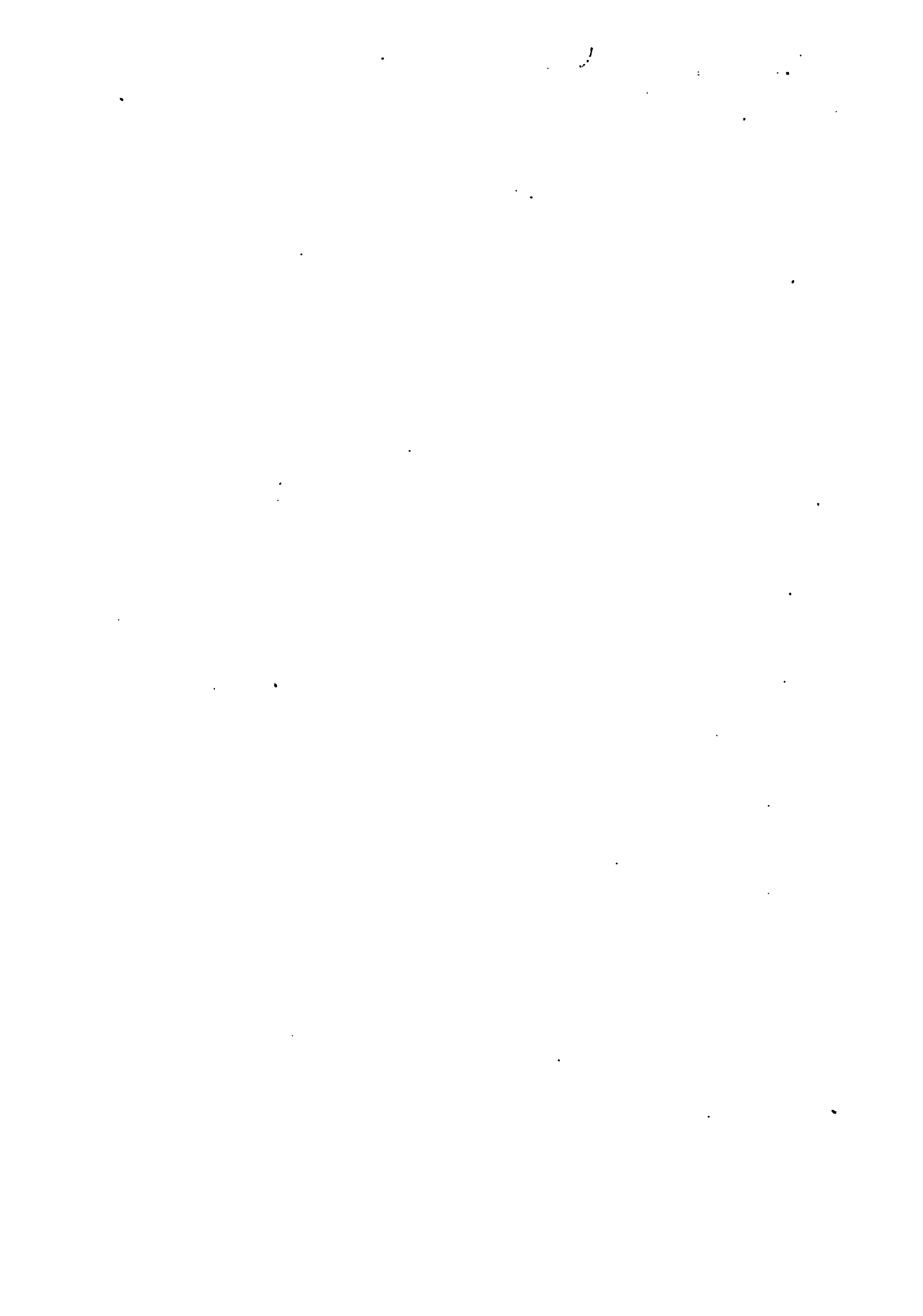














Miniatur von M. Daffinger. Rad. von W. Unger.

ERZHERZOG FRANZ JOSEPH.

KUNSTGESCHICHTLICHE
CHARAKTERBILDER
AUS
ÖSTERREICH-UNGARN.

UNTER MITWIRKUNG VON

MORIZ HOERNES, ROBERT RITTER VON SCHNEIDER,
JOSEF STRZYGOWSKI, JOSEF NEUWIRTH, HEINRICH ZIMMERMANN,
ALFRED NOSSIG

HERAUSGEGEBEN VON

ALBERT ILG.

MIT 102 ORIGINALZEICHNUNGEN (2 RADIERUNGEN, 3 HELIOGRAVUREN
UND 97 TEXTABBILDUNGEN).

PRAG. F. TEMPSKY. WIEN. F. TEMPSKY. LEIPZIG. G. FREYTAG.

1893.

VORWORT.

Das vorliegende Buch hat die Aufgabe, den Leser auf das noch wenig geschilderte Gebiet der kunstgeschichtlichen Entwicklung in Österreich-Ungarn zu geleiten. Das hier Gebotene soll eine Lectüre sein, durch welche sich ein ziemlich reiches Gesammtbild vom Werdegang der bildenden Künste auf dem Boden unseres Heimatlandes eröffnet, angefangen von jenen frühesten Epochen, in welchen hier die ersten Spuren künstlerischen Schaffens bei einem unbekannten Menschengeschlechte begegnen, eine Culturthätigkeit primitiver Art, von der uns heute nur Funde im Schlamme unserer Seen Kunde überliefern. Die Schilderung tritt dann in das klarere Licht des geschichtlichen Zeitalters ein und berichtet von der Herrlichkeit römischer Architektur im Süden Österreichs, erzählt von der wachsenden Cultur des Christenthums, durchschreitet die weiten Zeiträume des Mittelalters, der Renaissance-, Barock- und Rococozeit und schließt mit einem Bilde des mächtigen Aufschwunges der Kunst unserer Tage, in welchen Österreich, besonders auf dem Gebiete der Architektur, unter dem kunstfreundlichen Mäcenatenthume unseres erhabenen Monarchen eine der ersten Stellen unter denjenigen Ländern eingenommen hat, welche sich großer kunstgeschichtlicher Bedeutung rühmen können.

Dieses Buch soll jedermann, besonders aber der reiferen studierenden Jugend, in die Hände gegeben werden, um den allgemeinen Unterricht nach einer Seite hin zu ergänzen, welche in der Schule nicht eingehend genug berührt werden kann. Jedoch unsere Schrift will kein eigentliches Lehrbuch sein und möge daher

auch von diesem Gesichtspunkte beurtheilt werden. Es ist nicht eine Kunstgeschichte Österreich-Ungarns, auch nicht ein Katechismus dieser Doctrin; sein Inhalt will den Gegenstand nicht erschöpfen und lückenlos dem Studium entgegenbringen, sondern es sollen in diesen Blättern, wie schon der Titel „Charakterbilder" andeutet, bloß einzelne besonders hervorragende und interessante oder gerade für Österreich-Ungarn bezeichnende Erscheinungen des Kunstlebens aus der langen Reihe der Jahrhunderte herausgegriffen und abgeschlossen geschildert werden. Der Zweck des Unternehmens ist daher derjenige, in einzelnen Charakteristiken zu zeigen, zu welch hoher Bedeutung die Entwicklung der Dinge auf dem Felde des künstlerischen Culturlebens in unserem Vaterlande gediehen, welche hervorragende Rolle in dieser Beziehung Österreich-Ungarn in der Geschichte des Geisteslebens für die gesammte Welt einnimmt und, speciell für den Sohn dieses Landes, welch herrliche Schätze dieser Art, vielfach noch allzuwenig bekannt und beachtet, ihm die eigene Heimat darbietet. In diesen Grenzen gehalten, soll das Buch belehren und vorzugsweise anregen, um den ersten Boden für ein eingehenderes Studium vaterländischer Kunstgeschichte bei einer größeren Anzahl von Gebildeten zu bereiten, als solche sich bisher diesem Gegenstande zugewendet haben.

Der Fachmann wird, wie wir hoffen, gewahr werden, dass unsere Schilderungen überall auf dem Höhepunkte der gegenwärtigen wissenschaftlichen Forschung stehen; er möge aber bei seinem Urtheil immer den populären Charakter der Schrift im Auge behalten, welche in ihrer Art zum erstenmale mit diesem Gegenstande sich an einen größeren Leserkreis wendet, bei welchem keine fachliche Vorbildung vorausgesetzt ist.

Auf die illustrative Ausstattung wurde in dem Sinne besonders Gewicht gelegt, als bei der reichen Fülle der Abbildungen durchaus nur originale Aufnahmen zur Verwendung kamen. Das Verzeichnis der Illustrationen und ihrer Urheber bezeugt, dass einerseits Kräfte ersten Ranges wie Unger, H. Charlemont, Niemann, Bernt, Pessler, Michalek, Joh. Deininger, Ohmann, Fahrnbauer etc. zur Mitwirkung gelangten, andererseits aber vorzüglichen jungen Künstlern hier

eine Arena eröffnet wurde, um sich, größtentheils zum erstenmale, an einer vornehmen und würdigen Aufgabe zu betheiligen.

Se. k. u. k. Apostolische Majestät, unser Allergnädigster Kaiser, haben huldvollst geruht zu gestatten, dass Allerhöchst Dessen Knabenbildnis nach der Miniatur von M. Daffinger dem Werke in Reproduction beigegeben werde. Se. kais. und kön. Hoheit der Durchlauchtigste Herr Erzherzog Karl Ludwig genehmigte die Wiedergabe des Waldmüller'schen Gemäldes ,,Das neue Leben''.

Ihre Durchlaucht Frau Marie Fürstin zu Hohenlohe-Schillingsfürst überließ die Schwind'sche Handzeichnung aus dem Cyklus der barmherzigen Werke der heil. Elisabeth zur Nachbildung.

Wir unterlassen es, über die Wahl der Autoren, welchen die Darstellung der einzelnen Charakterbilder übertragen wurde, eingehend zu berichten, und begnügen uns zu bemerken, dass ihre Namen durch wissenschaftliche, sowie populäre Leistungen bereits allgemein bekannt sind. — Möge das von patriotischer Gesinnung getragene, sorgfältig geschaffene Werk für die ästhetische Bildung unseres Volkes und zur Belebung seines reichlich vorhandenen Kunstsinnes erfreuliche Früchte zeitigen!





INHALTS-VERZEICHNIS.



VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN.

Die Originale von Abb. 78, 81 und 92 sind im Besitze der k. k. Akademie der bild. Künste in Wien und wurden mit Erlaubnis des Institutes hier veröffentlicht.

Tafeln:



DIE URZEIT.

DAS ERWACHEN DES KUNSTSINNES IN DER URZEIT.
DIE CULTUR IN DEN PFAHLDÖRFERN DER OSTALPEN.
DIE HERRSCHAFT DES „HALLSTÄTTER“ STILES.

VON

DR. MORIZ HOERNES.

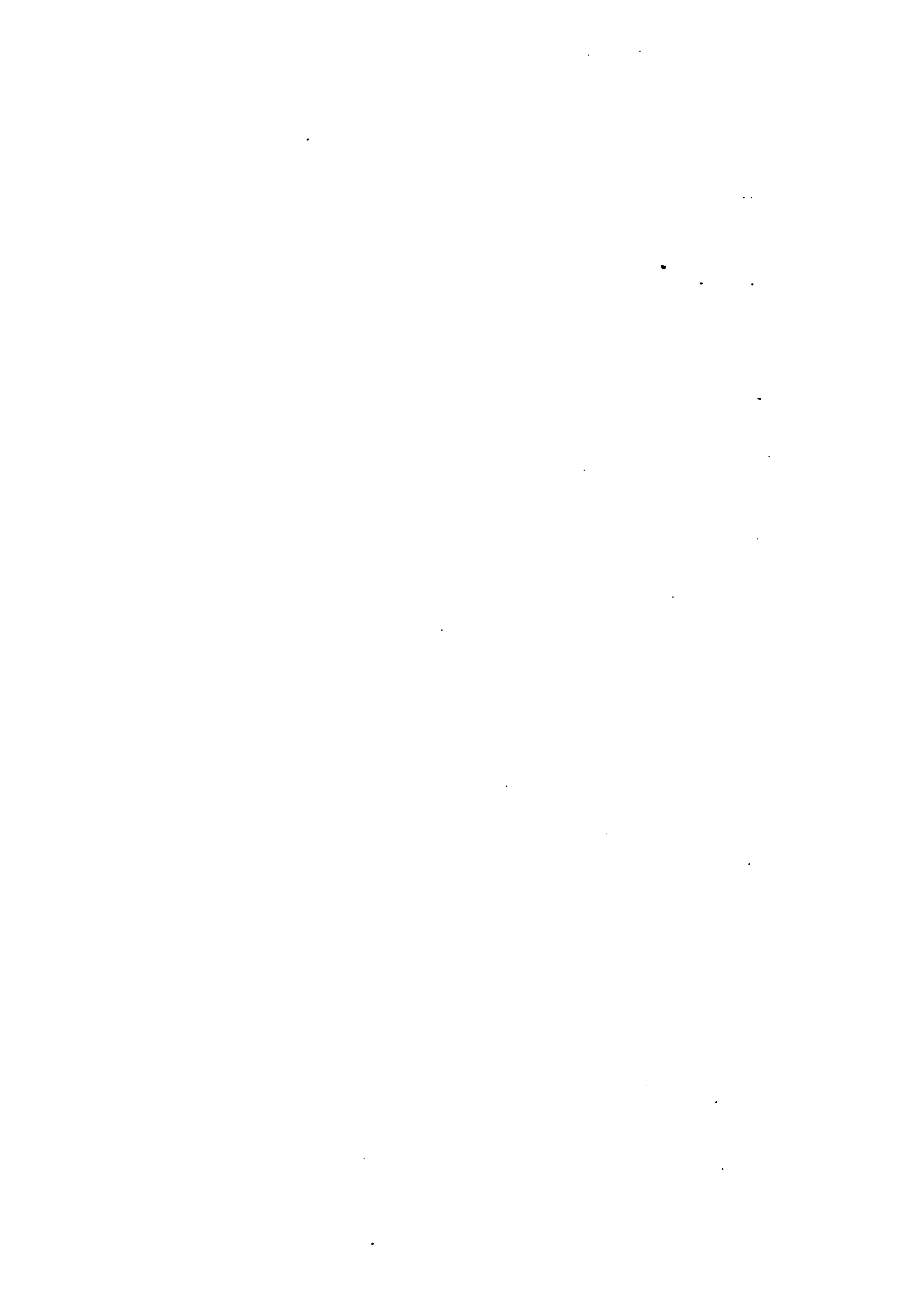




Abb. 1. Gräberfunde von Hallstatt.

DIE URZEIT.

Die ältesten Anfänge der Kunst verlieren sich in das Dunkel der Urzeit. Dieselben tiefen Schatten, welche den Ursprung des Menschengeschlechtes selbst bedecken, fallen auch auf die ersten Regungen seines Kunstsinnes. In dämmerhaften Erscheinungen begleiten sie die ersten Spuren seines Auftretens auch in unserer Heimat und bezeugen mit leiser Stimme, dass das Hinausstreben über die Schranken der einfach zweckmäßigen Form, das Mitspielen eines ästhetischen Wohlgefallens an den Erzeugnissen seiner Hände zu den Wiegengeschenken gehört, welche die Natur dem Menschen als unvergängliche Kennzeichen seiner Eigenart auf den Weg mitgegeben hat.

Freilich, von Schöpfungen, wie sie später unter glücklicheren Sternen die ragenden Zierden und Wahrzeichen der Städte und Landschaften, die Denkmäler kunstsinniger Fürsten und den Stolz erleuchteter Nationen bilden, ist in der Urzeit nicht die Rede. Das ungestörte Leben wilder und halbwilder Völkerschaften, welches heute selbst in den entlegeneren Gebieten des Erdenrundes schon dem Erlöschen nahe ist, bietet uns in der Gegenwart noch manche Analogie zu den primitiven Zuständen, unter welchen die ältesten Bewohner des heutigen Länderkreises von Österreich-Ungarn dahin-

lebten. Ein ungeheurer Abstand trennt die Höhen der modernen Cultur von den Lebensformen der Urzeit, und doch sind auch in dem Profil der letzteren, wie auf dem Meeresgrunde, Höhen und Tiefen wahrzunehmen, und die Culturgeschichte muss zu den prähistorischen Zeiten hinabsteigen, um die historischen Denkmäler nicht nur nach ihrem vollen Werte zu würdigen, sondern auch in ihren Vorläufern, d. h. in ihren ersten Keimen, zu ergründen.

Während die geschichtlichen Perioden in jeder Hinsicht durch einen raschen Wechsel der Erscheinungen charakterisiert sind, kennzeichnet sich das prähistorische Culturleben durch ein lang andauerndes Verharren auf einigen wenigen, mühsam errungenen Entwickelungsstufen. Dort ist eine bunte, anziehende Gestaltenfülle in verhältnismäßig kurze Zeiträume zusammengedrängt. Hier sind die Perioden anfangs, entsprechend der Stellung des Menschen, der sich noch nicht hoch genug über die anderen Lebewesen emporgeschwungen hat, von unermesslicher Ausdehnung; später, in dem Maße, als sich seine Kräfte entfalten und als wir uns dem Beginn der Geschichte nähern, ziehen sie sich immer mehr zusammen; und unmerklich, so dass man nicht sagen kann, wo die Vorgeschichte aufhört und die Geschichte anfängt, gehen sie in die Perioden der letzteren über. Es macht den Eindruck, als ob wir aus einer öden, nur durch kümmerliche Gestaltungen schwach belebten Steppe nach und nach in eine blühende Landschaft einträten.

In Niederösterreich, in Böhmen, Mähren und Galizien ist durch zahlreiche Funde im Löss, in Höhlen und Felsenspalten die Gleichzeitigkeit des Menschen mit den ausgestorbenen oder ausgewanderten Thiergattungen der Diluvialzeit festgestellt. Aus diesen Ländern besitzen wir Kunde von der Existenz unseres Geschlechtes in dem Rahmen eines längst verschollenen Weltbildes von äonenlanger Dauer, in welchem die Natur den Menschen fast noch erdrückte. Aber schon hier, in der sogenannten „älteren Steinzeit“ oder paläolithischen Periode, wo der unstete, thierisch-wilde Jäger der Urzeit den Stein zum Gebrauche nur roh zuzuschlagen, nicht einmal durch Glättung zu schärfen wusste, kein Thongeschirr besaß und nur vorübergehend unter Höhlen oder Lehmwänden Zuflucht vor der Unbill des Wetters suchte, finden wir die ersten Spuren des Ornaments auf Mammut- oder Renthier-Knochen. Wechselnde Strichlagen sind mit einem scharfen Feuersteinsplitter

— denn ein anderes Instrument besaß der Urmensch zu solcher Arbeit nicht — auf der glatten Fläche eingegraben, und unzweideutig zeigt sich in diesen schüchternen Versuchen das Bestreben, den leeren Raum, welchen das Auge ungern erträgt, durch eine geordnete Fülle von Details zu beleben. Welcher Art diese Einzelheiten sind, das hängt von der Technik ab, durch welche der erwähnte leere Raum geschaffen wird. Bei der Schnitzarbeit sind es natürlich eingeschnittene gerade Linien (Abb. 2), bei der Verzierung von Thongefäßen rundliche Eindrücke oder Furchen in vielfältiger Wendung und Durchkreuzung, wie sie das Material



Abb. 2. Bruchstücke verzierter Werkzeuge aus Thierknochen, (diluvial).

gestattet und die zur Bewältigung desselben dienenden Werkzeuge (manchmal nur die Fingerspitzen) leicht hervorbringen. Farbige Verzierung wird im Norden verhältnismäßig selten angebracht. Über diese primitive Kunststufe ist die Urzeit eigentlich nicht hinausgekommen; nur hat sie sich derselben allgemach in ihrer ganzen Breite bemächtigt.*)

*) Die Echtheit einer großen Zahl von Beinschnitzereien, welche mit überraschender Schärfe der Naturbeobachtung thierische und menschliche Gestalten meist in flachem Relief oder eingegrabener Umrisszeichnung, seltener in Rundfiguren, wiedergeben, bildet noch eine Streitfrage der Wissenschaft. Derlei Überreste stammen zumeist aus französischen Knochenhöhlen. Wenn diese frappanten Äußerungen eines früh entwickelten, naturalistischen Kunstsinnes und Kunstvermögens wirklich der Urzeit angehören, so sind sie jedenfalls unfruchtbar geblieben und haben in den Folgeperioden der Vorgeschichte keine Fortsetzung erlebt.

Es bedeutete einen ungeheuren Fortschritt in der Cultur der europäischen Menschheit, als sie nach dem Ablaufe der Diluvialzeit den Stein zu glätten und zu schleifen, Thongefäße zu formen und zu brennen lernte. Anfangs noch als Jäger und Fischer in Höhlen wohnend, wie es die ältesten neolithischen Reste gleichmäßig für Mähren wie für das adriatische Küstenland bezeugen, gab der vorgeschichtliche Bewohner Österreichs dieses ärmliche Leben allmählich auf und bequemte sich, vielleicht unter dem Einfluss einer von Asien her zugewanderten, höher civilisierten Bevölkerung, zum Halten von Hausthieren, zum Ackerbau und damit zu festen Wohnsitzen. Er lernte spinnen, weben und Brot backen, an geeigneten Stellen auch Kupfer gewinnen, das erste Metall, welches der Mensch der Natur abrang, um es zu Schmuck und Werkzeugen zu verarbeiten. So schwang er sich auf eine breite und gedeihliche Bahn, die seine Nachkommen auf dem flachen Lande, wenn auch unter vielfach geänderten und gebesserten Lebensbedingungen, noch heute nicht verlassen haben. Der Boden Österreich-Ungarns ist voll von Resten zahlloser Ansiedlungen aus dieser Zeit. Und nicht nur der feste Boden. Denn in diese Periode, welche man die neolithische oder jüngere Steinzeit nennt, fällt eine der eigenthümlichsten Erscheinungen der europäischen Urzeit, die Entstehung und Blüte der Pfahlbauten. Diese merkwürdigen Dorfschaften, auf Pfahlrosten in Seen und Sümpfen des Alpen- und des Flachlandes oder auch in sanftströmenden Flüssen errichtet, allmählich durch Zubauten erweitert, später unter dem Druck feindlicher Einfälle verlassen oder durch Feuer zerstört und aufgegeben, sind zuerst 1854 in der Schweiz entdeckt und alsbald in einem weiten Bogen durch ganz Europa vom ägäischen bis zum atlantischen Meere nachgewiesen worden. Sie reichen weit nach Norddeutschland hinauf und bis Oberitalien hinab; das Herz ihres Verbreitungsgebietes ist die Alpenzone, und in hervorragender Zahl und Bedeutung sind sie auch bei uns, in den österreichischen Alpenländern, namentlich im Salzkammergute, dann in Krain und Kärnten von der Baggerschaufel wieder aufgefunden worden.

Die österreichischen Pfahlbauten sind dadurch von jenen der benachbarten Schweiz unterschieden, dass sie ausschließlich der reinen Steinzeit angehören, während jene theilweise in die Bronzeperiode hineinreichen. Mit dem spärlichen Auftreten des Kupfers,

das noch lange nicht die Rolle der später zur Herrschaft gelangenden Legierung aus Kupfer und Zinn, das ist der Bronze, spielt, brechen die österreichischen Pfahlbauten ab. Um diese Zeit müssen sich die Bewohner aus den Seedörfern auf das feste Land gezogen haben, wo sie mit größerem Vertrauen als bisher und alsbald im Besitze harter, schneidiger Metallwerkzeuge den Wald ausrodeten und in trockenen Grund die Stützen ihrer Hüttendächer einsenkten.

Aber was bewog die Erbauer der Pfahlbauten zu dem schwierigen Werk, sich entfernt vom Ufer über dem glänzenden Wasserspiegel der Seen ihr Heim zu errichten? Diese Frage beantworten wir durch einen Blick auf das düstre Bild, welches die Urzeit unserer Heimat zur Pfahlbauperiode gewährt. Das Antlitz, das die Natur damals ihrem jüngsten Kinde zeigte, zwang dieses zu einer nach unseren Begriffen widernatürlichen Art der Siedelung.

Rund um die Seen her breitete sich die Wildnis unwirtlicher, fast undurchdringlicher Wald- und Bergregionen. Wo der nackte Fels nicht steil zum Wasser abfiel, da senkte sich der finstere Urwald mit seinem unabsehbaren, nie gelichteten Wipfelmeer bis ans Ufer herab, oder dieses dehnte sich mit breitem Sumpfgürtel zwischen Wald und See und wehrte den Zugang vom Festland zur Wasserfläche. Ebener, trockener, sonniger Boden zur Errichtung menschlicher Wohnungen war weit und breit nicht zu finden. Dagegen lockte der schimmernde, freundliche Seespiegel mit Macht hinaus, über dem feuchten Elemente zu wohnen. Die seichten Stellen unfern des Ufers, in ruhigen, vor dem Wellenschlag geschützten Buchten, von welchen benachbarte Höhen auch den Anfall rauher Luftströmungen abhielten, boten einen trefflichen Baugrund. In den Schlamm und den sandigen Letten der Seetiefe wurden die mit Steinbeilen behauenen und zugespitzten Pfähle reihenweise eingetrieben, darüber Querbalken gelegt und aus Planken- oder Rundholzlagen eine Plattform hergestellt. Darüber erhoben sich die runden oder viereckigen Wohnhütten mit ihren hohen, Strohdächern und ihren wetterfesten Wänden aus lehmverkleidetem Flechtwerk. Treppen und Fallthüren stellten an beliebigen Orten die Verbindung mit dem Wasser, lange Stege oder Brücken diejenige mit dem Festland her. Der „Einbaum", ein Kahn aus einem ausgehöhlten Baumstamme bestehend, führte den Seeansiedler rasch und bequem an jeden Uferplatz, den er erreichen

wollte, oder zu nahen und ferneren Seedörfern. Denn selten stand ein Pfahlbau allein in einem See; in der Regel waren alle günstigen Punkte im Umfange desselben zur Anlage solcher Niederlassungen benützt, und sicher standen dieselben untereinander geradeso in freundschaftlichem Verkehr wie heute die Bewohner eines und desselben Alpenthales.

Den größten Vortheil boten die Seedörfer ihren Bewohnern als Fischern und Jägern. Es sind sehr fischreiche Gewässer, in welchen die Reste der Pfahlbauten gefunden werden; und einst war dieser Reichthum gewiss noch größer, zumal um die Seedörfer, wo soviele Abfälle ins Wasser geworfen wurden, welche die Fische anlockten, nährten und ihrer Vermehrung zuträglich waren. Aber auch das Wild kommt zum Wasser herab, um sich zu tränken oder im Schlamme zu wälzen. Da war es leicht, mit dem Netz oder mit Pfeil und Bogen stattliche Beute zu gewinnen. Die Jagdtrophäen der sehnigen Männer, welche einst den Pfahlbau bei Brunndorf im Laibacher Moore bewohnten, setzen uns noch heute in Erstaunen. Der gewaltige Edelhirsch und das Reh, Bär und Wisent, Urochs und Elk, Wildschwein und Biber, Dachs und Wolf erlagen den wohlgezielten Schüssen und den wuchtigen Hieben der steinbewehrten Nimrode. Das Fleisch dieser und anderer Thiere wurde gegessen, die Knochen zu Werkzeugen verarbeitet, die Zähne durchbohrt und als Schmuck getragen. Mit denselben Waffen, welche dem Gethier des Waldes so furchtbar wurden, — schweren Steinhämmern, scharfen kleinen Beilen, die in Hirschhorn gefasst und so in einen Holzstiel gefügt waren, Lanzen und Pfeilen mit Feuersteinspitzen, — konnten sich die Pfahlbauern auch feindlicher Einfälle erwehren. Aber den besten Schutz gegen Feindesgefahr bot ihnen die Lage ihrer Ansiedlungen, wahrer Wasserburgen und Seefestungen, die man auch im Winter, wenn die Seen zufroren, leicht durch Offenhalten eines breiten Grabens gegen das Land hin sichern konnte.

Die Gewohnheiten der Jagd und des Fischfanges knüpfen den Pfahldörfler an die älteren Perioden der Urzeit; mit jüngeren Culturstufen verbinden ihn die fortschrittlichen Künste der Domestication und des Feldbaues. Als Hausthiere besaß er das Rind, Schaf, Ziege und Schwein, seltener das Pferd und den Esel, allein merkwürdiger Weise auch schon den Hund, der als treuer Beglei-

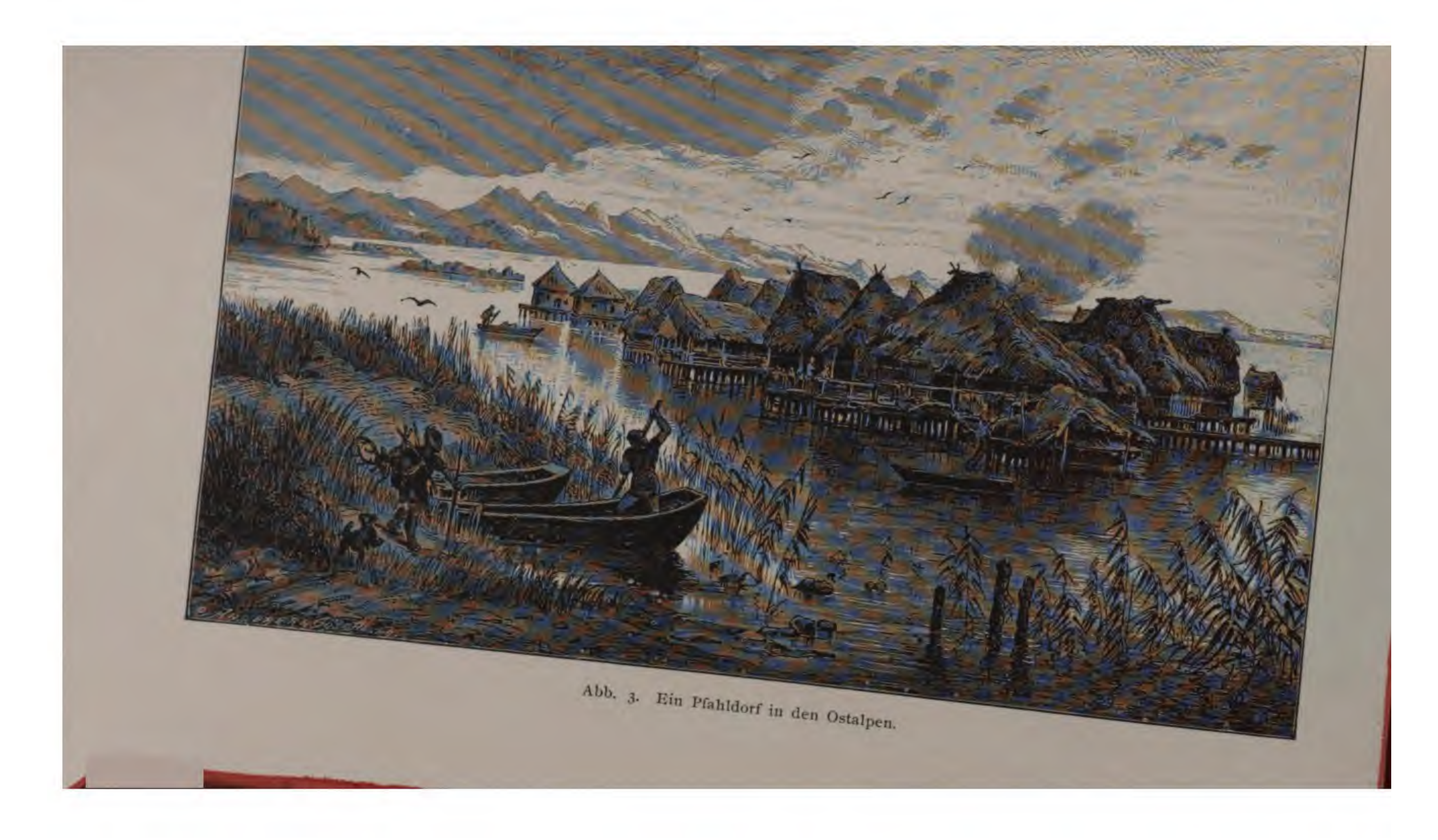


Abb. 3. Ein Pfahldorf in den Ostalpen.



ter des Menschen auf der Jagd, wie auf der Weide, sich gerade so nützlich zu machen wusste wie heute. Auf dem Festland hatten die Seeansiedler nicht nur ihre Weideplätze und Pferche, sondern auch Ackerfluren. Hier bauten sie, wie die zahlreichen Reste von Feldfrucht in den Culturschichten der Seedörfer beweisen, verschiedene Gattungen von Weizen und Gerste, Hirse, Flachs, Mohn und einige Gemüse, als Möhre, Erbse, Linse. Die Getreidearten weisen auf eine südliche oder östliche Herkunft dieser Bodencultur hin. Das Brot wurde in Fladen aus wenig zermalmten Weizen- oder Hirsekörnern bereitet und in der heißen Asche gebacken. Die Mahlsteine sind einfache, längliche Platten, auf



Abb. 4. Thongefäße aus dem Laibacher Moor, (jüngere Steinzeit).

welchen die Brotfrucht mittels eines kleineren Handsteines zerrieben wurde. Aus Lindenbast fertigte man Stricke und kunstvolle Matten, aus gesponnenem Flachs mittels eines ebenso einfachen als sinnreichen, senkrecht stehenden Webstuhles Leinwand. Die Reste der letzteren erregten bei der Wiederauffindung anfangs ungläubiges Staunen, da man sich schwer überzeugen ließ, dass diese gemusterten Stoffe aus derselben Zeit und von denselben Händen herrühren sollten wie die unförmlichen Geräthe und Werkzeuge aus geglätteten Steinen und Knochen.

Bei diesem allgemeinen Stande der Cultur wird es uns nicht Wundernehmen, auch die Lust und den Geschmack an Verzie-

rungen unter den Pfahlbaubewohnern bis zu einem gewissen Grade entwickelt zu finden. Zumal an den Thongefäßen, deren Formen selbst noch sehr einfach sind, äußert sich die bescheidene Neigung zur Flächendecoration mit parallelen und gekreuzten Linien; es entrollt sich eine wenig umfangreiche Musterkarte von geometrischen Motiven, der man noch kaum den Ehrennamen eines Ornamentstiles beilegen kann. (Die verzierten Thongefäße der Abbildung 4 stammen aus dem Pfahlbau im Laibacher Moore.) Die Verzierungen sind stets mit einem Spatel in den weichen Thon eingerissen; eine Farbenwirkung ist nur manchmal durch Ausfüllung der vertieften Linien mit einer weißen Masse erzielt worden. Der Fund einer menschenähnlichen Thonfigur (wahrscheinlich eines Idoles) in dem Laibacher Pfahlbau bildet eine ziemlich vereinzelte Ausnahme.

Am reichhaltigsten an Pfahlbaufunden hat sich bisher in Österreich der Attersee erwiesen. Sechs Pfahldörfer sind einst in diesem Becken gestanden; es sind die Stationen bei Seewalchen, Aufham, Weyeregg, Puschacher, Kammer und beim Orte Attersee. Kaum minder ergiebig war der nahe Mondsee. Bei Gmunden lag ein Pfahlbau im Traunsee. Auch der österreichische Theil des Bodensees hat, wie die Uferpartien der übrigen angrenzenden Staaten, Überreste von Seedörfern der Steinzeit bewahrt. Der Pfahlbau bei Brunndorf im Laibacher Moore, das einst ein Seebecken war, wetteifert an Fundreichthum mit den Stationen des Salzkammergutes. In Ungarn sind aus dem Neusiedlersee Pfahlbausachen der Steinzeit gehoben worden. An zahlreichen anderen Plätzen, wo verwandte Überreste zwischen Pfählen in trockenem Boden erhalten geblieben sind, ist man im Zweifel, ob es sich da um echte Wasserdörfer oder sogenannte „Terramaren“, d. i. Pfahlbauten auf festem Lande handelt. Diese letzteren sind eine in Italien, aber auch in Böhmen und Ungarn häufig beobachtete Erscheinung und fallen überwiegend in die Bronzezeit. Welchem Volk oder welchen Völkern die Pfahlbauten angehören, ist eine noch ungelöste Frage. Nur für die Apenninhalbinsel glaubt man gefunden zu haben, dass es die später unter dem Namen der Italiker bekannten Stämme waren, welche, von den Alpenländern herabsteigend und von dorther an Pfahldörfer gewöhnt, zuerst in Oberitalien auf trockenem Boden solche Bauten errichtet haben

Von einer vollständigen Statistik und Topographie der Pfahlbauten in Österreich-Ungarn sind wir heute noch weit entfernt. Nach verschiedenen Anzeichen, wozu auch die Schilderung eines thrakischen Seedorfes bei Herodot gehört, haben wir es mit einer Cultur zu thun, welche von Osten her sich in Europa eingebürgert, hier einen breiten Raum eingenommen und namentlich auch in der Urgeschichte unserer Heimat eine sehr wichtige Rolle gespielt hat.

Auf die Periode der Pfahlbauten und der neolithischen Landansiedlungen folgt in der Vorgeschichte Österreich-Ungarns die Herrschaft der reinen, d. h. eisenfreien Bronzecultur. Darunter versteht man einen Zeitraum, in welchem der Mensch außer den Werkzeugen und Geräthen aus Stein, Horn und Knochen auch noch solche aus einer Legierung von 90 Theilen Kupfer und 10 Theilen Zinn besaß. Durch das Hinzutreten dieses goldglänzenden, geschmeidigen Metalles, das sich leicht gießen, hämmern und schleifen ließ, erfuhr der prähistorische Bewohner Europas eine gewaltige Unterstützung in seinem harten Daseinskampfe. Woher ihm dieser kräftige Verbündete kam, ist ein Räthsel, wie überhaupt das Auftreten der Bronze vor dem Eisen. Räthselhaft ist in diesem Zeitraume auch die Ausbildung eines Stiles, der in so verschieden situierten und theilweise so entlegenen Gebieten wie Skandinavien und Ungarn ähnliche, wundersam gefestigte und entwickelte Formen und Ornamente zeigt. Im ganzen mittleren und nördlichen Europa hat der Stil der reinen Bronzezeit eine Blüte erlebt, die wir mit Staunen unmittelbar auf eine noch halb rohe und kindliche Culturstufe folgen sehen. Wieder müssen wir, wie bei der überraschenden Erscheinung der Pfahlbauten, Einflüsse aus Gebieten annehmen, welche klimatisch für eine frühe Entwicklung der Civilisation günstiger gelegen waren, und solche Länder haben wir im Südosten unseres Continents, in der alten Culturzone Vorderasiens zu suchen. Aber jedenfalls hat sich die reine Bronzecultur in Europa unter den Händen derer, die sie hier aufnahmen und trugen, ganz eigenthümlich entwickelt. Einen besonderen, zu reicher Ausgestaltung führenden Weg hat sie in Un-

stilvoller Weise rundum mit getriebenen schreitenden Thierfiguren geschmückt und darf wegen des orientalisierenden Stiles der Darstellung wohl als Importstück angesehen werden.

Von einem „Hallstätter Stile“ zu sprechen, ist gewagt, da die Einzelheiten des Gesammtbildes, welches dieser Fundort gewährt, sicher aus verschiedenen Quellen zusammengeflossen und nicht zu irgendwelcher künstlerischen Einheit verschmolzen sind. In keinem Falle ist der Ausdruck so zu verstehen, als ob der prähistorische Bergwerksort auf dem Salzberge irgendwie als Ausgangspunkt dieser Cultur oder als wichtigstes Centrum ihrer Verbreitung zu gelten hätte. Aber andererseits begegnen wir im Umkreise der österreichisch-ungarischen Monarchie und weit darüber hinaus im Süden und Westen diesem Gemenge verschiedenartiger Einflüsse so häufig, dass es als typisch für eine hochbedeutsame urgeschichtliche Periode betrachtet werden darf, welche für Mitteleuropa wahrscheinlich mit dem Einbruche der Kelten um 400 vor Christo abschließt.

Versucht man die Hallstatt-Cultur in einigen wichtigen Elementen schärfer zu charakterisieren, so findet man sie im Gegensatze zu älteren und jüngeren Epochen der Urgeschichte ausgezeichnet durch eine friedliche Entwicklung des Völkerverkehrs in weiten Gebieten Mitteleuropas. Handel und Industrie haben diesem Zeitraum ihre unverkennbaren Merkmale aufgeprägt. Noch sind die Wege nicht genau ermittelt, auf welchen der Import und die Beeinflussung durch ausländische Vorbilder erfolgte.

Noch scheidet man nicht mit genügender Schärfe das eingeführte fremde Erzeugnis und die Producte einheimischen Gewerbfleißes. Aber soviel steht fest, dass diese vorkeltischen Bewohner Österreich-Ungarns (zum Theile vielleicht den illyrischen Völkern der westlichen Balkanländer und des östlichen Oberitalien verwandt) nicht bloß fremde Fabrikate einführten, dass sie von den Trägern höherer Culturen auch zu lernen wussten und das Erlernte mit Freiheit und Geschicklichkeit zu eigenem Gute umwandelten. Insbesondere besaßen sie eine technisch vollendete Erzindustrie, welche sich zumal hervorthat in dem Aushämmern der Bronze zu papierdünnen Blechen und feinen Drähten, woraus die Haupttypen ihrer Gefäße und Schmucksachen hergestellt wurden.

Zu Waffen und Werkzeugen wird mit Vorliebe Eisen verwendet; doch füllt dieses Metall noch lange nicht den Rahmen, der ihm in dem Haushalt späterer Perioden eingeräumt wird; und Messer, Schwerter, Beile, Feilen u. dgl. bestehn noch häufig aus Bronze. Einem unbefangenen Auge muss es auch auffallen, dass bei solcher Fertigkeit im Schmieden, Gießen, Schnitzen, Einlegen u. s. w. die Thongefäße noch immer wie in der ältesten Zeit aus freier Hand ohne Anwendung der Töpferscheibe geformt werden. So geht vielfach in dieser eigenthümlichen Mischcultur altererbte Simplicität neben vorgeschrittener Kunstfertigkeit einher.

Zu den merkwürdigsten Urkunden, welchen wir einen näheren Einblick in die Lebensformen des Hallstätter Culturkreises verdanken, gehören einige Funde von Bronzesachen — Gefäße, Gefäßfragmente und ein Gürtelblech — welche mit figuralen Scenen geschmückt sind. Eines dieser Stücke ist die berühmte Situla von Watsch. Wir wollen nicht entscheiden, wo man die auf derselben dargestellten Gruppen localisieren darf, ob an dem Fundorte selbst, ob überhaupt in der Alpenzone oder, was mehr Wahrscheinlichkeit hat, in Oberitalien, wo derlei Funde noch häufiger gemacht worden sind. Aber gewiss erkennt man hinter der barbarisch rohen Zeichnung dieser Figuren nicht nur einen ausgebildeten künstlerischen Stil, der die Vorlage zu solchen Werken hergegeben hat, sondern auch ein Leben, das aus höheren fremden und primitiven einheimischen Elementen ebenso gemischt war, wie sich uns das Gesammtbild der Hallstatt-Cultur auch sonst gezeigt hat. Wir sehen einen Zug von Gespannen und Reitern, ein Gastmahl, einen Wettkampf um ausgesetzte Preise, ganz unten eine Zone von ruhig schreitenden Thierfiguren. Ähnliches kehrt anderwärts in diesen seltsamen Bildwerken wieder; die Zahl der geläufigen und beliebten Darstellungen muss keine sehr große gewesen sein. Auf dem Gürtelblech von Watsch erkennt man Reiter und Krieger zu Fuß im Kampf mit Wurfspießen und Beilen; letztere Waffen, sowie die Helme der Krieger, gleichen völlig den Originalen, welche man in Gräbern der Alpengegenden gefunden hat. Solche charakteristische Einzelheiten, für welche auch ein berühmtes, in Bologna gefundenes Bronzegefäß als Quelle dient, bezeugen, dass wir uns den Ursprungsort dieser Arbeiten doch nicht allzu weit von den Fundorten derselben entfernt denken dürfen.

An Massenfunden aus der Hallstatt-Periode, gewöhnlich Todtenbeigaben in Grabhügeln oder ausgedehnten Flachgräber-feldern, ist unsere Heimat überreich. Wir nennen nur einige der wichtigsten und ergiebigsten Fundplätze und Fundgebiete; es sind dies: Watsch, St. Margarethen, Rovišče, St. Michael und Podsemel in Krain, Sta. Lucia und Karfreit im Küstenlande, Frögg in Kärnten, die Gegend von Wies und Maria-Rast in Steiermark, Gemeinlebarn in Niederösterreich mit seinen interessanten, in runder Plastik verzierten Thongefäßen, die Byčiskála-Höhle in Mähren, die Umgebung von Pilsen in Böhmen. Im engsten Zusammenhang steht das österreichische Herrschgebiet der Hallstatt-Cultur im Süden mit Oberitalien, im Westen mit Süddeutschland. Neuerdings hat sich auch im Nordwesten der Balkanhalbinsel (Bosnien-Hercegovina) ein ausgedehnter Fundbezirk nahverwandter Alterthümer erschlossen.

Um das Jahr 400 v. Chr. trat eine große Umwälzung in Mitteleuropa ein. Auch der Süden des Continents wurde davon betroffen. Rom sank in Asche und erkaufte den Frieden mit Gold von dem Schwerte des Brennus. Oberitalien wurde gallisch, und auch am Rhein wie an der Donau erschienen Erobererscharen, welche den alten Zuständen ein Ende machten und eine neue Ordnung der Dinge an ihre Stelle setzten. Bis nach Asien hinüber pflanzte sich die Bewegung fort; überall traten kühne Kriegerhaufen an die Spitze der einheimischen Bevölkerung und gaben den Ländern die Namen ihrer Stämme. Als dem Hin- und Herfluten der Abenteurerzüge ein Ziel gesetzt und wieder Ruhe eingetreten war, bot Mitteleuropa, und so auch Österreich-Ungarn, ein anderes Bild. Die Hallstatt-Cultur gehörte bis auf wenige Erscheinungen, die sich ungestört erhielten, der Vergangenheit an. Eine neue Form der Civilisation war eingekehrt. Sie ist die unmittelbare Vorläuferin der römischen Provinzialcultur in den Alpen- und Donauländern und die erste Entwicklungsstufe, in welcher das Eisen als Nutzmetall zur vollen Herrschaft gelangt ist. Eine voll entwickelte Eisenzeit also, die man nach einem ausgezeichneten schweizerischen Fundort La Tène-Periode nennt, folgt auf die

Herrschaft der Hallstatt-Cultur. Sie gibt dem Bilde unserer Heimat in den letzten Jahrhunderten vor Christi Geburt jenes Gepräge, unter dem es die Römer bei ihrem Vordringen über die Alpen bis an die Donaugrenze kennen lernten. Als die Träger dieser Cultur sind jene keltischen Stämme anzusehen, deren Namen römische und griechische Geographen und Historiker uns bewahrt haben. Mehr als die Namen und Endschicksale jener Stämme, mehr als die alten Schriftsteller von ihnen mitzutheilen wissen, erfahren wir aus ihren Gräbern und verschollenen Ansiedlungen, welche zahlreich von Böhmen, der alten Bojerheimat, bis zur Küste der Adria herab, bis zu den Carnern und Tauriskern, nach langem Schlummer durch die Arbeit des Spatens wieder aufgedeckt worden sind.

Bei ihnen finden wir schon Beispiele einer höheren Kunstübüng (s. Abb. 6).

So wissen wir heute, dass es nicht mehr großer Veränderungen bedurfte, um jenes Culturbild zu schaffen, das unser Vaterland unter der Römerherrschaft zeigt. Diese Hinterlassenschaft, wie wenig wir auch noch über den Ursprung ihrer Elemente aufgeklärt sind, gereicht den keltischen, der germanischen Nation naheverwandten Völkerschaften zur unvergänglichen Ehre. Nachdem die Kelten der römischen Provinzialcultur so den Boden bereitet hatten, erlagen sie dem Schwerte der Welteroberer. In den nächsten Jahrhunderten drang römischer Einfluss, dem keltischen auf dem Fuße folgend, weit hinauf nach dem Norden unseres Erdtheils. Eine völlig neue, wieder von Osten ausgehende Erscheinung bringt erst die Völkerwanderungszeit mit dem sogenannten merovingischen Stile durch ganz Mitteleuropa zur Herrschaft. Dies ist ein vielleicht unter dem Einfluss der Griechenstädte am Pontus entstandener, halbbarbarischer Stil, der uns besonders auf ungarländischem Boden reichliche und kostbare Überreste hinterlassen hat, und der wahrscheinlich durch die Gothen auf ihren Wanderungen nach dem Westen verbreitet wurde. Unter den einheimischen Denkmälern dieses Stiles genießt namentlich der als „Schatz des Attila" bekannte und berühmte Fund von Nagy-Szent-Miklos mit seinen zahlreichen, üppig und eigenartig verzierten Goldgefäßen verdiente Auszeichnung.

Aber die Thaten und die Cultur der germanischen Stämme, welche der römischen Weltherrschaft ein Ende bereiteten, sind — ob auch noch vielfach dunkel und von dem zweifelhaften Lichte abhängig, das Funde und Ausgrabungen über sie verbreiten — doch bereits von dem Morgenroth der Geschichte beschienen, so dass wir sie der Urzeit nicht mehr zurechnen dürfen. Wir begnügen uns, darauf hinzuweisen, dass an der Scheide zwischen Alterthum und Mittelalter in unserer Heimat eine Kunstrichtung sich einbürgerte, welche mit der antiken Tradition scheinbar völlig gebrochen hatte, und welche doch in ihrem Kern die entfernten Nachklänge uralter, classischer und orientalischer Einwirkungen nicht verleugnen konnte.



Abb. 6. Keltische Bronzefiguren.

DREI RÖMISCHE STÄDTE

(AQUILEJA, POLA, SALONA).

VON

DR. ROBERT VON SCHNEIDER.



Abb. 7. Das Amphitheater in Pola.

DREI RÖMISCHE STÄDTE.

I.

Die beiden Meere, welche die Küsten der italienischen Halbinsel bespülen, treten nicht gleichzeitig in die Machtsphäre der antiken Civilisation. Weit und offen, mit wenigen aber trefflichen Häfen ausgestattet, dabei klippenfrei und im ganzen von verderblichen Stürmen verschont, ward das westliche, das tyrrhenische Meer seit Alters von tuskischen und ligurischen, von punischen und griechischen Schiffen befahren. Schon 600 vor Chr. gründeten die Phokäer an den Mündungen des Rhône Massilia, das mit seinen zahlreichen Faktoreien an den Küsten und im Innern Galliens und Iberiens den Handel nach dem Norden und Westen Europas beherrschte. Das östliche Meer, das jonische, wie es in den älteren Zeiten hieß, blieb dagegen den Griechen trotz seiner geringeren Entfernung vom Mutterlande wenigstens in seinem nördlichen Theile noch lange verschlossen. Zwar wagten die Phokäer, auch hier als die ersten schon, im achten Jahrhunderte auf ihren schlanken, wohlbewährten Fünfzigruderern die akrokeraunischen Berge zu umsegeln,

aber ihren Unternehmungen war in diesen durch Sturmwinde und die seeräuberischen Anwohner unwirtlichen Gewässern der bleibende Erfolg versagt. An ihre Stelle traten Korinth und das von Korinth aus (734) colonisierte Kerkyra (Corfu). Verworrene Erinnerungen an kühne Fahrten nach dem Norden verwoben sich in die korinthische Fassung der Argonautensage, der zufolge Jason aus Kolchis auf dem Ister (Donau) und dem adriatischen Meere in seine Heimat zurückgekehrt sein sollte. Im letzten Viertel des siebenten Jahrhunderts gründete Kerkyra nördlich von den Akrokeraunien Apollonia und Epidamnos, das spätere Dyrrhachium. Beide Städte versorgten mit den Producten ihrer Hinterländer: Holz, Metall, aus illyrischen Kräutern bereiteten Salben, Schlachtvieh, und Sclaven den Markt von Korinth. Gleichwohl galt noch im vierten Jahrhunderte vor Chr. die Schiffahrt auf diesem Meere für gefährlich, obgleich reichlich lohnend. Um diese Zeit nahm Syrakus, das seit dem Scheitern der athenischen Expedition im peloponnesischen Kriege mächtig aufblühte, in seinem Handel nach dem Westen aber durch die Karthager gehemmt wurde, das vom hellenischen Mutterlande verlassene Colonisationswerk mit frischer Energie wieder auf. Der thatkräftige Tyrann Dionysios I. sandte Colonisten nach Ankon, Numana und Adria an der italischen, nach Lissos (Alessio) an der illyrischen Küste. Unter seinem Schutze besiedelten parische Flüchtlinge die Inseln Issa (Lissa) und Pharos (Lesina), von welchen aus Zweigniederlassungen nach dem schwarzen Kerkyra (Curzola) und dem Festlande (Tragurium - Traù, Epetium - Stobrez, Epitaurum - Ragusa vecchia) entsendet wurden. Dem raschen Aufblühen dieser griechischen Pflanzstätten folgte aber schnell eine Zeit mühseligen Standhaltens in schwieriger Lage. Im dritten Jahrhunderte wuchs die Macht der einheimischen Fürsten in bedrohlichem Maße. Schon um 300 besetzte der Dardanerkönig Monunios Dyrrhachium. Unumschränkt herrschten die Piraten auf dem Meere. Sie brandschatzten Epirus, belagerten Corfu und dehnten ihre Raubzüge bis nach dem Peleponnese aus. In seinem Verkehre mit Großgriechenland und Sicilien auf das empfindlichste getroffen, stand das zwieträchtige Hellas ihrem Treiben ohnmächtig gegenüber, und Hilfe war einzig von dem nach dem ersten punischen Kriege zur Weltmacht herangereiften Rom zu erwarten, das, gerufen von

den hartbedrängten Issäern, in einem einzigen Feldzuge die Macht der Corsarenkönigin Teuta (229) vernichtete, und hiemit seine Herrschaft im adriatischen Meere begründete.

So vieler Unternehmungen und Kämpfe bedurfte es, um den großen Handelsweg nach dem Norden freizulegen. Der kindliche Zustand der antiken Schiffahrt wies sie so gut wie die mittelalterliche von der hafenarmen Küste Italiens an die buchtenreiche Dalmatiens, welche überdies Schiffsbauholz in reicher Fülle gewährte, und wie Venedigs Handelsmacht ohne die Herrschaft über diese Gestade undenkbar gewesen wäre, so war ihr Besitz auch die Voraussetzung, dass Venedigs Mutterstadt in mehr als einem Sinne, dass Aquileja entstehen konnte. Aber noch ein halbes Jahrhundert musste verstreichen, ehe die Schiffahrt im adriatischen Meere diese ihre „Kopfstation“ erhielt. Zwar hatte Rom nur wenige Jahre nach dem Siege über die Illyrier auch die Kelten der Poebene endgiltig unterworfen und die Grenzen Italiens bis an seine natürliche Schutzmauer, die Alpen, verlegt (222). Ein Jahr später stellte der istrische Feldzug die Verbindung mit Illyrien zu Lande her und vertrieb die adriatischen Piraten aus ihren letzten Schlupfwinkeln. Doch erst die wiederholten Einfälle keltischer Horden und noch mehr die Sorge, König Philippos von Makedonien möchte, Hannibals Beispiel nachahmend, in Italien von Norden her einbrechen, gaben 181 vor Chr. zur Gründung der Stadt Aquileja den Anlass. Als Bollwerk an die äußersten Grenzen des Landes gesetzt, hatte sie zunächst einen ausschließlich strategischen Zweck zu erfüllen. Dessenungeachtet haben die Vortheile des Platzes einen lebhaften Handelsverkehr mit den Barbaren innerhalb ihrer Mauern hervorgerufen. Doch mussten erst die Alpen- und Donauländer unterworfen und die Reichsgrenzen an die Ufer des gewaltigen Stromes hinausgeschoben sein, ehe für Aquileja die Bedingungen vorhanden waren, eine der bevölkertsten Städte des späteren Alterthums, der Brennpunkt antiker Civilisation für das ganze weite Gebiet Noricums und Pannoniens und darüber hinaus und jenes große Emporium zu werden, wozu es wohl kaum die politische Voraussicht seiner Gründer, um so mehr aber die Natur seiner Lage vorherbestimmt hat. Mit der Pacificierung des Weltreiches, die sich an den Namen des Kaisers Augustus knüpft, hebt Aquilejas Blütezeit an und währt fast

ununterbrochen, bis es von den Hunnen 452 nach Chr. zerstört wird.

In den ,,Vögeln" des Aristophanes drängt sich zum Bau der Wolkenstadt in der Schar dienstbeflissener Charlatane auch ein Landmesser heran. Er schickt sich an, die Hantierungen mit seinen Instrumenten zu explicieren, und wie er die neue Stadt mit dem Markt in der Mitte und den sternartig von ihm auslaufenden Straßen anlegen wolle, bis er gleich seinen Vorgängern, dem Gelegenheitsdichterling und dem wandernden Bettelpropheten, mit Spott und Prügel hinweggejagt wird. Das himmlische Jerusalem, das der heilige Johannes im siebenten Gesichte seiner Apokalypse erblickt, wird von einem Engel mit goldnem Rohre ausgemessen. Es ist im Quadrat gebaut, von hohen Mauern eingefasst, mit drei Thoren an jeder Seite. Kaum lassen sich in einem Athem grundverschiedenere Dinge nennen als jene attische Komödie, das genialste Werk eines der freiesten Geister des Alterthums, und das schwermüthige Buch des einsamen Sehers von Patmos. Desungeachtet haben beide, Dichter und Apostel, in ihre Phantasmagorien durchaus der Wirklichkeit entnommene Züge verflochten. Mit ihren Namen ist auch ungefähr Beginn und Ende der Periode der Städtegründungen nach bewusstem einheitlichen Plane im Bereiche der alten Welt gekennzeichnet. Schon zur Zeit des Perikles hatte der Milesier Hippodamos für die künstliche Anlage einer Stadt ein festes System aufgestellt, nach dem der Piräus, Thurioi und Rhodos erbaut wurden. Aber erst in der Diadochenzeit gelangte der Städtebau, sowohl was Zweckmäßigkeit als Schönheit angeht, zu allseitiger Ausbildung, und nie zuvor und nie nachher, auch nicht im Zeitalter der Renaissance, sind der Kunst so umfassende Aufgaben gestellt worden wie damals. Bei dem eingehenden Studium, das man den jeweiligen Bedürfnissen und natürlichen Verhältnissen des Ortes widmete, und dem sorgsamen Bedachte, den man, wie der theaterförmige Aufbau mancher Hafenstädte zeigt, auf ihr malerisch effectvolles Gesammtbild genommen hatte, erwuchsen die hellenistischen Städte in individueller Mannigfaltigkeit hart nebeneinander. Nur ausnahmsweise, wenn sich zur Stadtanlage eine Ebene wie bei Nikäa in Bithynien darbot, mochte man auch die Regelmäßigkeit eines abstracten Schemas in allen ihren Consequenzen durchführen. Der römische Typus, den

der heilige Johannes in der angeführten Stelle vor Augen hatte, ergab sich dagegen als nothwendige Folge eines althergebrachten, von den Etruskern übernommenen religiösen Ritus, der, ganz entsprechend dem für den Tempelbau geltenden, wie beim Vermessen des Landes oder des Standlagers der Legionen bei der Anlage einer Stadt beobachtet wurde und den hiefür geeigneten Platz als geheiligten Raum aus seiner Umgebung schied. Den quadratischen Umfang der Stadt bestimmte der Gründer mit dem Pfluge. Die gezogene Furche deutete den Graben, die nach links aufgeworfene Scholle den Lauf der Mauer an. An der Stelle eines Stadtthores ward die Pflugschar einen Augenblick lang empor und darüber hinweggehoben. Innerhalb des umschriebenen Gebietes bezeichneten zwei rechtwinklig sich schneidende Linien, der von Norden nach Süden gezogene Cardo und der von Westen nach Osten laufende Decumanus, die zwei Hauptstraßen. Sie zerlegten die Stadt in vier Quartiere; wo sie sich kreuzten, kam der Markt, das Forum zu liegen; die übrigen Gassen liefen ihnen parallel. Die besten Beispiele einer solchen regelmäßigen Anlage sind zwei in den letzten Jahren aufgedeckte Städte, die etruskische Colonie von Marzabotto bei Bologna und die römische von Thamugadi (Timgad) in Afrika. Ohne Zweifel verräth die Befestigung eines Ortes bloß mit einem Graben und einer thurmlosen Mauer wenig fortificatorische Kunst. Jede mittelalterliche Wasserburg mochte darin eine römische Stadt überbieten. Treu den Standlagern der Legionen nachgebildet, war eine solche nur als Quartier der Colonisten, als deren Schutz gegen Überrumpelung gedacht. Sie sollte der Stützpunkt für kriegerische Unternehmungen, jedoch keine Festung für einen langen Vertheidigungskrieg sein. Der Römer dachte sich nur in der Offensive. Und in dem kahlen Schema seiner Colonien prägt sich in der That das stolze Bewusstsein seiner Kraft in gleichem Maße aus, wie die Armut an Phantasie seines in rituelle und militärische Vorschriften gebannten Geistes. Selbstverständlich erlitt die Norm nicht selten bei der Ausführung einige Einbuße. Aber auch heute noch lassen manche italienische Städte in ihrem ältesten Kerne die oben angegebenen Grundzüge erkennen, wie denn beispielsweise das dem äußeren Anscheine nach so moderne Turin seine schnurgerade laufenden Straßenzüge keineswegs späteren Correctionen, sondern der ursprünglichen römischen Anlage verdankt,

welche sich hier, da alle Häuser Keller hatten und so für
Zukunft gleichsam an ihrer Stelle festgehalten wurden, um
unveränderter bewahren konnte.

In dieser Art war auch das antike Aquileja erbaut.
das beschriebene Schema, für eine ebene Fläche ersonnen,
stricte eingehalten zu werden, eine solche voraussetzt, so kon
hier in der Niederung des Isonzodeltas dem genauen Befolgen
Norm keine erheblichen Schwierigkeiten entgegenstehen. Ne
Ausgrabungen haben den Lauf der Mauern bloßgelegt und
Umfang der Stadt festgestellt. Sie lassen erkennen, wie
ursprünglich quadratische Colonie in Augusteischer Zeit
Nordwesten um mehr als das doppelte erweitert wurde, so dass
die Form eines langgestreckten Rechteckes erhielt. Die doppe
Stadtmauern waren aus quaderförmigen dicken Ziegeln durcl
auf das sorgfältigte erbaut, die ihr vorgelegten Thürme dag
aus schnell aufgerafftem Materiale, Bruchsteinen und rauc
schwärztem Bauschutt, eiligst aufgemauert worden. Ungleic
ihren Grundrissen und in ungleichen Abständen von einander erh
sie sich ohne Fundamentierung zuweilen unmittelbar über das äl
Pflaster des Mauergrabens. Den Anlass ihrer Erbauung erfahren
vom Geschichtsschreiber Herodian. Als nämlich der von
Legionen auf den Kaiserthron erhobene Maximinus der Thr
gegen die vom Senate gewählten Kaiser nach Italien zog, h
Aquileja den ersten Anprall seiner Heeresmacht zu bestehen (23
Chr). Die Befestigungen waren in der langen Friedenszeit verfa
und mussten nun schnell in Stand gesetzt und mit jenen Thür
verstärkt werden. Muthig trotzten die Aquilejenser der Überm
des Gegners und schlugen dessen fast tägliche Angriffe siegr
zurück, bis die feindlichen Soldaten, der langen Belagerung m
und durch die unzeitgemäße Strenge ihres Herrn gereizt, sei
Leben ein gewaltsames Ende machten und sich freiwillig den Ge
kaisern unterwarfen. Außerhalb der demnach in früheren Ze
thurmlosen Mauern dehnten sich die weiten Vorstädte aus, we
damals in Flammen aufgiengen, später aber wieder aufge
wurden. Längs der Landstraßen, die hier sternartig aus
Apenninen- und Balkanhalbinsel zusammenliefen, um sich nordw
in die Alpenländer zu verzweigen, standen die Grabmonum
der Aquilejenser, wie zahlreiche Funde beweisen, in langen Re

nebeneinander. Fügen wir noch hinzu, wie die nächste Umgebung Aquilejas, von einem Netze unzähliger Wasserläufe durchzogen, Herodians Schilderung zufolge ein blühender Garten war, in dem die Weinrebe in dichten Kränzen von den Obstbäumen hieng, so gewinnen wir aus allen diesen Zügen ein hinlänglich anschauliches Bild der ihrer Gesundheit wegen gerühmten Landschaft, die an üppiger Fruchtbarkeit der heutigen lombardischen Ebene nicht nachstehen mochte, und der ummauerten Stadt, die sich inmitten derselben erhob.

Leider fehlen uns die Nachrichten der Schriftsteller in gleichem Maße wie die Funde, sobald wir nähere Auskunft über das Innere Aquilejas begehren. Ein jahrhundertlanges Durchwühlen des Bodens, der Baumateriale in reicher Fülle gewährte, hat die Häuser der antiken Stadt bis in ihre Fundamente zerstört. Bisher ist kein größerer Gebäudecomplex auch nur in seinen Grundmauern aufgedeckt worden. Kaum dass ab und zu das Pflaster der geraden Gassen mit tiefen Geleisen für die Fuhrwerke zum Vorschein gekommen ist. Die höchste Stelle innerhalb des Weichbilds der Stadt, dort wo die Domkirche der Patriarchen sich erhebt, nahm das Capitol ein. In seiner Nähe lag das Forum mit den Stand- und Reiterbildern der Kaiser, um das Gemeinwohl verdienter Bürger und vor allen der Gründer der ursprünglichen Colonie; nicht weit davon der Viehmarkt, das Forum pecuarium. Was sonst über die Lage des kaiserlichen Palastes, der Münze und anderer öffentlicher Bauten behauptet wurde, entbehrt der Begründung.

Der Mangel genauerer Kenntnisse über Aquileja ist um so mehr zu bedauern, als diese Stadt offenbar auf die Gestalt aller übrigen römischen Städte im östlichen Alpen- und Donaugebiete von entscheidendem Einflusse war, wie auch für das Verständnis unserer provinziellen Funde nach ihrer kunsthistorischen Seite hin von hier aus der Ausgang zu nehmen wäre. Bekanntlich hatten in den glänzenden Residenzen der Nachfolger Alexanders des Großen auf dem Boden der alten orientalischen Staaten das Entfalten äußerer Pracht und der Reichthum der verfügbaren Mittel eine Entwicklung der bildenden Künste gezeitigt, welche in ihren Tendenzen mit der letzten, gewöhnlich als „Barocke“ bezeichneten Richtung der Renaissance eine unverkennbare Ähnlichkeit aufweist. Die Freude an virtuoser Beherrschung alles Technischen, das Verlangen

nach üppigem Sinnenreize und malerischem Effecte bestimmte das künstlerische Schaffen. Nicht selten ward es durch das Streben, alles Frühere zu überbieten, verleitet, jener edlen Einfalt, aus der die stille Anmuth und Größe der altgriechischen Kunst hervorgewachsen ist, abtrünnig zu werden. So schien zuweilen die Architektur der geraden Bautheile des hellenischen Tempels überdrüssig geworden zu sein, und damals zum erstenmale versuchte sie durch Schwingung der horizontalen und verticalen Linien und das concave Ausschweifen ganzer Façaden neue Wirkungen zu erzielen. Dem Übermaße folgte die Reaction. Sie gieng von Rom aus und äußerte sich parallel auch auf anderen Gebieten des geistigen Lebens. Wie Cicero den Schwulst und den Prunk der asianischen Rhetorik bekämpfte, wie Horaz in seinen Liedern die Töne des Archilochos und Alkäus von neuem anstimmte, so wenden sich der Bildhauer Pasiteles und seine Schüler zu den Vorbildern des peloponnesischen Erzgießers Polykleitos zurück, und auch die Baukunst der ersten Kaiserzeit befleißigt sich reinerer und strengerer Formen. Gewiss war der Einfluss der Capitale maßgebend, aber ehe er noch in alle Winkel und Ecken des weiten Reiches vorzudringen vermochte, erlahmte die neue Richtung in Rom selbst. Namentlich in den hellenistischen Gebieten, seiner Heimat, herrschte der antike „Barockstil" fort. Ungebrochen waltet er noch in den großartigen Ruinen der Wüstenstädte Balbek und Petra, und trügen nicht deutliche Anzeichen, so machten sich seine Traditionen, wenngleich in localer Entartung und Verflachung, wohl unter dem Einflusse einer handeltreibenden Bevölkerung, die in ihren materiellen Interessen aufgieng und den geistigen Bewegungen jener Tage im ganzen fernestand, auch in Aquileja geltend. Von diesem Gesichtspunkte aus sind von besonderem Interesse zwei Säulenstümpfe von einem Tempelchen, das der Vergrößerung der Stadt durch Augustus zum Opfer fiel. Die überkommene Form des jonischen Capitäls ist an ihnen in freier Willkür behandelt, indem zwischen Schaft und Knauf gewissermaßen ein Halsstück, ein glattes, von Perlenschnüren eingefasstes Band, eingeschaltet ist. Das lehrreichste Beispiel dieser Stilrichtung bietet aber das Familiengrab der Gens Curia. Der luftige Bau erhob sich auf cylindrischem Untersatze; drei Säulen oder Pfeiler (sie allein fehlen, während alle übrigen Werkstücke vorgefunden wurden) trugen das aus Quadern zusammengesetzte

Dach, das die Form einer abgekanteten dreiseitigen Pyramide hat und gleich dem Grabe der Secundiner zu Igel (Trier) in einem korinthischen Capitäle seinen Abschluss findet. Unter diesem Baldachine standen die Statuen der Familienhäupter. Hier ist die Gerade geflissentlich vermieden. Das Gebälke wie die aufsteigenden Linien der Dachschräge zeigen jene charakteristischen geschweiften Profile, von denen wir gesprochen haben. Den paläographischen Eigenthümlichkeiten seiner Inschriften zufolge war das Grabmal im ersten nachchristlichen Jahrhunderte errichtet worden und wider-



Abb. 8. - Mithras.

legt für sich die Ansicht derer, welche diesen Stil als äußerste Entartung der Kunst, wie sie zu sagen pflegen, in den spätesten Zeiten des Alterthumes entstanden glauben. Dass dieses Bauwerk in Aquileja nicht vereinzelt war, beweisen ganz ähnliche Bruchstücke anderer Monumente, und geradezu typisch für das Gebiet dieser Stadt, sowie für ganz Noricum und Pannonien sind die pyramidenförmigen Aufsätze mit concaven Seitenflächen verschiedenster Größe, deren man sich zur Bedeckung der als Altäre gestalteten Ossuarien bediente. Auch die Bildhauerei, sobald sie sich über die Dutzendarbeit des Alltagsgebrauches erhob, wandelte

auf gleichen Wegen. Es bezeuge dies die oben abgebildete Darstellung des persischen Sonnengottes Mithras, einer der jüngsten Funde auf dem Boden Aquilejas. (Abb. 8.) In den Dienst eines kleinlichen Geschmackes stellt sich hier ein verblüffendes Geschick im Technischen. Die Figürchen sind vollkommen rund aus dem Blocke herausgemeißelt und nur durch kleine verborgene Stege mit dem Hintergrunde verbunden. Das merkwürdige Bildwerk gehört bereits dem zweiten Jahrhunderte nach Chr. an und ist zugleich ein Denkmal einer vor dem Siege des Christenthums weitverbreiteten Religion, welche im Bereiche der römischen Monarchie namentlich auch unter den Soldaten zahlreiche Anhänger zählte. Sie hatte deshalb viel von kriegerischem Wesen, andererseits auch manches Gemeinsame mit dem Christenthume, wie Taufe und Abendmahl, asketische Übungen und den Glauben an ein Jenseits. Die höchste ihrer Weihen war das Stieropfer, in dessen Symbolik wir keine Einsicht haben. Wir sehen es auf dem Bilde vom Gotte selbst in einer Höhle vollziehen. In persischer Tracht stürzt er sich auf das Thier und stößt in dessen Brust den Dolch. Hund und Schlange lecken das der Wunde entfließende Blut. Andere Thiere, wie Scorpion und Rabe, vermehren das allegorische Beiwerk, während die Jünglinge mit den Fackeln rechts und links, Helios und Selene in den oberen Ecken den Auf- und Niedergang der Sonne, Tag und Nacht, bedeuten.

Überaus ergiebig ist der Boden Aquilejas an Überresten industrieller Erzeugnisse. Mehr als die Kunst blühte hier das Handwerk; denn auch das hat Aquileja mit dem mittelalterlichen Venedig gemeinsam, dass es die Producte seiner Hinterländer nicht als rohes Materiale sondern verarbeitet auf den Markt brachte. So zog es seinen Gewinn zugleich aus dem Handel und der Industrie. Hier wurden aus norischem Eisen Waffen geschmiedet, aus dem Golde und dem Silber der Alpen Schmuck und künstliche Gefäße geformt. Vielleicht gieng aus einer Werkstätte Aquilejas die dort gefundene, im kunsthistorischen Museum zu Wien aufbewahrte silberne Votivschale hervor, deren reiche und schöne Darstellung einen Kaiser oder Prinzen julischen Geschlechtes als Förderer des Ackerbaues verherrlicht. Berühmt waren die Wollenzeuge Aquilejas. Seine Ziegelbrennereien und Töpfereien versorgten ein weites Gebiet. Massenhafte Funde von Gläsern aller

Art beweisen den uralten Betrieb dieser Industrie in den Lagunen. Unzweifelhaft wurden in Aquileja die zahllosen, vertieft geschnittenen Steine erzeugt, die allerorten in den Donauländern und an den östlichen Küsten des adriatischen Meeres zum Vorschein kommen. Man fasste sie in Ringe, schmückte mit ihnen Gefäße und Waffen und trug sie an Gewändern und selbst an den Schuhen. Vor allem charakteristisch sind für Aquileja die vielen Nippes aus Bergkrystall und Bernstein, die man in die Gräber als Liebesgaben zu legen pflegte: Löffelchen und Spateln, Büchschen und Fläschchen, Perlenschnüre und Ringe, Früchte, Muscheln, menschliche Figuren und Thiere. An keinem anderen Orte der antiken Welt sind dergleichen in solcher Menge gefunden worden. Der Bergkrystall kam von den Alpen, der Bernstein aus den baltischen Ländern. Über Friaul und die Poebene fand er als Tauschartikel schon im heroischen Zeitalter seinen Weg zu den classischen Völkern. Lange den kostbarsten Edelsteinen gleich geschätzt, wandte sich ihm der feinere Geschmack späterer Zeiten ab, bis sich die Mode der Kaiserzeit wie alles Kostbaren und Seltsamen auch seiner von neuem bemächtigte. Damals war er ein wichtiger Handelsartikel Aquilejas und wurde hier zu kleinen Kunstgegenständen verarbeitet.

II.

Bieten die Funde Aquilejas dem Alterthumsforscher, der auch den kleinen Zügen antiken Lebens nachspürt, viel des Lehrreichen dar, so wird doch dort nichts oder nur wenig finden, wer nach dem Eindrucke der großen monumentalen Bauwerke der Römer verlangt. An manchen Orten dagegen, die sich an Bedeutung mit Aquileja nicht entfernt messen konnten, stehen noch stattliche Ruinen aufrecht. So in Triest (Tergeste) die Trümmer eines in den Glockenthurm der Kathedrale verbauten Tempels und auf dem Wege, der von S. Giusto hinab zum Hafen führt, ein römisches Thor. Einen ähnlichen Thorbogen besitzt Fiume (Tersatica). Die Fundamente zweier Tempel liegen zu Parenzo (Parentium) offen zu Tage. Säulen und Architravblöcke bezeugen für das antike Zara (Jader) das einstige Vorhandensein prächtiger Bauten, wie denn dort auch

der Bogen, der zu dem mit einem Aufwande von 600.000 Sesterzien errichteten Hafenplatze (emporium) führte, noch erhalten ist. Zwei luftige Bögen bei Kistagne in Dalmatien bezeichnen die Lage des alten Burnum. Aber keine dieser istrischen und dalmatinischen Städte hat so bedeutende Reste ihrer classischen Vergangenheit bewahrt wie Pola und Salona. Hier verkündigen mächtige Monumente die Größe und den Reichthum des römischen Weltreiches, und was in Aquileja nicht einmal in seinen Grundmauern nachzuweisen ist: Tempel und Palast, Triumphthor und Amphitheater können wir in diesen Orten, wenn auch im Laufe der Zeiten entstellt und geschädigt, noch in der ganzen Majestät seines Aufbaus bewundern.

Für den späteren mercantilen Aufschwung Aquilejas war innerhalb des Lagunengebietes seine Lage gleichgiltig gewesen. Der Handel forderte nur eine Kopfstation am Nordende des Meeres in der großen Niederung, die dem Verkehre nach allen Seiten bequeme Wege nach den Hinterländern bot, folgte aber im übrigen willig dem Winke der politischen Macht. So konnte in den mittleren und neueren Zeiten an Aquilejas Stelle Venedig treten und in unserem Jahrhunderte, dessen Transportmittel ganz andere geworden sind, sogar das außerhalb der Lagunen liegende Triest. Pola und Salona dagegen, beide im innersten Winkel von Meeresbuchten, die der Schiffahrt die besten Ankerplätze gewähren, sind naturgemäß an eben der Stelle, die sie noch heute innehaben, dem Boden entwachsen. Vorhanden, seit Menschen überhaupt sich auf die See gewagt und angesiedelt haben, reichen ihre Anfänge in viel frühere Zeiten als die Aquilejas zurück. Als Aquileja blühte, nur zwei der wichtigsten Stationen auf der Handelsstraße, die zu dem großen Weltmarkte führte, haben beide es überdauert und sind niemals so tief gesunken, dass sie sich nicht wieder aus ihrem Verfalle hätten erheben können. Pola zieht erst in unseren Tagen alle Vortheile aus seinem unvergleichlichen Hafen, den die primitive Schiffahrt der Alten voll auszunützen gar nicht im Stande war. Und indem sich in der Bedrängnis der Völkerwanderung Salonas Bewohner in die leeren Räume des Palastes flüchteten, den sich der am höchsten gestiegene Sohn des Landes in der Nähe seiner Vaterstadt erbaut hat, lebt es zwar nicht in dem Dorfe, das bis heute

seinen Platz einnimmt und seinen Namen führt, sondern, durch den Wechsel seines Standes in seiner historischen Identität nicht beeinträchtigt, in Spalato ununterbrochen fort.



Abb. 9. Tempel zu Pola.

Der natürliche Ursprung dieser Städte gibt sich in ihrer Anlage zu erkennen. Beide haben nichts von der abgezirkelten Regelmäßigkeit Aquilejas an sich. Als jedoch Kaiser Augustus nach der Einnahme von Pola, das seinen Gegnern ergeben war, hier eine römische Colonie gründete, die er nach seinem Oheim Pietas Julia nannte, musste die alte an den Berghügel gelehnte Ansiedlung dem festgesetzten Schema so viel als möglich angepasst werden. Man begann am Fuße des Hügels Terrain anzuschütten, Pfähle einzuschlagen und Töpfe zu versenken, um auf so dem Meere abgewonnenem Boden das Forum der neuen Colonie zu errichten. Von rechteckiger Gestalt, annähernd doppelt so lang als breit, hat sich seine Grundform von dem alten auf den heutigen Hauptplatz Polas übertragen, indem der letztere genau die Stelle des ersteren einnimmt und sich nur durch das Vorrücken der südlichen Häuserreihe in die Area des alten Forums nicht unbeträchtlich verkleinerte. An der westlichen Schmalseite des Platzes stieg man auf Stufen zu zwei Tempeln hinan. Der eine ist noch vollständig erhalten und war nach der Inschrift auf

seinem Epistyle der Göttin Roma und dem Kaiser Augustus geweiht. Vom andern dagegen fiel der vordere Theil dem Bau des Municipalpalastes zum Opfer und blieb nur die Rückseite stehen. Beide Gebäude waren einander im wesentlichen gleich. Ganz ähnlich stand auch der einen dem Meere zunächst gelegenen Schmalseite des Forums von Parenzo („Marafor“ wie es heute heißt) ein Tempelpaar. Der Tempel zu Pola (Abb. 9) ist in der den römischen und tuskischen Heiligthümern typischen Weise mit einer weiten Vorhalle, dem Pronaos, versehen, der, vier Säulen korinthischer Ordnung in der Fronte, zwei in der Tiefe zählend, an Größe dem verschlossenen Raume, der Cella, fast gleichkommt. Die vier Ecken der letzteren sind von Pilastern flankiert. Die Säulen blieben glatt, die Pilaster wurden canneliert, wie es auch Brunellesco, der große Meister der Frührenaissance, zu halten pflegte, von dem Gefühle geleitet, dass die ebene Fläche des Pfeilers dieses Schmuckes weniger entbehren durfte als der durch Licht und Schatten belebte cylindrische Schaft der Säule. Schön gearbeitetes Ranken- und Blätterwerk ziert das Gebälke des Tempels. Sein Giebelfeld war einst mit einem jetzt verschwundenen bronzenen Ornamente gefüllt. Die drei anderen Seiten des Platzes nahmen, wie gewöhnlich an den Foren der Provinzialstädte, offene Hallen ein;

. . . innumeris spatia interstincta columnis

singt Statius von dem Forum seiner Vaterstadt Neapel. In ihnen spielte sich das politische Leben des Gemeinwesens und sein Handelsverkehr ab, wie es denn, ehe die Stadt das Amphitheater hatte, auch der Schauplatz der öffentlichen Feste war. Von den Statuen, welche heute in der Cella des Tempels aufbewahrt werden, schmückte wohl manche ehedem den Platz.

Der Tempel muss nach 2 vor Chr. erbaut worden sein, denn erst von diesem Jahre an konnte Augustus wie hier in der Inschrift „pater patriae“ genannt werden, aber noch vor 14 nach Chr., dem Todesjahre des Imperators. In etwas frühere Zeiten fällt der Bau des Triumphbogens, der sich im Süden von Pola erhebt. Eine Frau, Salvia Postumia, hat ihn aus eigenen Mitteln zu Ehren ihres Gemahles Lucius Sergius errichtet, eines Militärtribunen der nach der Schlacht von Actium (30 v. Chr.) aufgelösten 29. Legion, sowie zum Andenken an seinen Vater, der denselben Namen wie

der Sohn trug, und an seinen Oheim Gnaeus Sergius. Vier Säulen rechts und links paarweise auf gemeinsamem Fußgestelle und mit gemeinsamem Gebälke schließen den weiten Bogen ein und tragen die hohe Attika, die in den längst zerstörten Statuen der drei genannten Männer ihren bekrönenden Abschluss fand. Mag der strenge Vitruvianer immerhin die Proportionen dieses Thores tadeln, insbesondere dass Attika und Gebälke zusammen nicht, wie die Vorschrift will, dem Viertel, sondern nur dem Fünftel der Säulenhöhe entsprechen, wer von diesem Regelzwange absieht, wird sich hiedurch in der Freude an der eleganten Erscheinung des Bauwerkes wie an dem Reichthum und der Anmuth seiner Ornamente nicht beirren lassen. Schöne Cassetten schmücken die Bogenwölbung, Waffentrophäen, Stierschädel, Eroten und Blumengewinde, Siegesgöttinnen auf Kampfwagen den Fries, Victorien mit Posaunen und Kränzen die Zwickel über dem Bogen, anmuthig verschlungene, aus einer Akanthusstaude hervorsprießende Weinranken die Wände des Thorweges. Eine ähnliche glückliche Erfindungsgabe, die sich besonders in den vegetabilischen Zierformen bewährt, waltet auch an dem nur um weniges älteren Triumphbogen von St. Remy in der Provence. Selbstverständlich steht das Thor von Pola, wie es doch nur ein Ehrendenkmal von Privatpersonen ist, an Größe und Pracht hinter den Triumphbogen der Cäsaren in Rom und in den Provinzen zurück: es ist nur wenig mehr als 11 Meter hoch, kaum 9 Meter lang.

Am Meere, schon außerhalb der Thore der einstigen römischen Colonie, mit seinem goldig gebräunten Mauerwerke weit in die See hinausschimmernd und den Ankömmling von ferne begrüßend, ragt das Amphitheater empor, seit jeher Polas berühmtester Überrest aus dem Alterthume. (Abb. 7.) Zahlreich sind über die Länder des alten römischen Weltreiches die Ruinen ähnlicher Bauten verbreitet: aber unter den am besten bis auf unsere Zeit erhaltenen verdient die Arena von Pola als eine der ersten genannt zu werden. Ist der Säulentempel das charakteristische Wahrzeichen der hellenischen, die gothische Kathedrale das der mittelalterlichen Städte, so misst sich Wohlstand und Größe der römischen Städte der Kaiserzeit an jenen steinernen Kolossen, welche die Weltbeherrscher im Genusse ihrer unbestrittenen Macht den blutigen Schauspielen der Gladiatoren- und Thierkämpfe errichteten. Aber wie die

Fechterspiele keineswegs national römischen Ursprunges sind, sondern aus Etrurien oder Campanien nach Rom gelangten, so ist auch die Bauform der Amphitheater nicht von den Römern geschaffen worden. Trügt nicht alles, so war es auf halbgriechischem Gebiete, in Unteritalien, dass man verhältnismäßig spät, im ersten vorchristlichen Jahrhunderte, das vergängliche Holzgerüste durch ein bleibendes Werk in Stein ersetzte, und es wäre wieder hellenischem Erfindungsgeiste überlassen gewesen, die ersten entscheidenden Versuche zu wagen. In dem 70 v. Chr. erbauten Amphitheater in Pompeji zeigt sich das Schema noch auf unfertiger Stufe; man ist der Constructionen nicht durchaus sicher, und vieles war noch zu finden und zu erproben. Völlig ausgestaltet tritt uns der Baugedanke in Rom selbst entgegen, in dem Amphitheater, das Vespasian begann und Titus vollendete, das als Inbegriff des Riesenhaften die Welt unter dem Namen des Colosseums kennt. Wie im Wetteifer mit einander erbauten die Provinzen nach diesem Modelle die gewaltigen Steinkessel, die wir zu Verona und Capua, zu Arles, Nîmes und Pola bestaunen, bewundernswert in ihren großartigen Massen an sich wie durch das technische Vermögen, das diese Massen organisch gliedernd in unübertrefflicher Weise einem einheitlichen Zwecke zu unterwerfen verstand. Die ovale Form gehörte schon dem primitiven Holzgerüste an, denn das aus einer Folge von Kämpfen bestehende Schauspiel erheischte einen der Länge nach sich ausdehnenden Platz. So war es nicht ein Punkt, sondern eine Linie, die der ganzen Anlage zugrunde gelegt werden musste. Mit dem Übertragen des elliptischen Grundrisses in Stein entstanden aber erst alle Probleme, die im Colosseum wie in dessen Nachbildungen so glänzend gelöst wurden, Monumenten, die nach dem Ausspruche eines berühmten Architekten, Viollet-le-Duc, in ihren zahllosen und mannigfaltigen Gliederungen keinen einzigen todten Punkt aufweisen, in denen alles und jedes zur Erfüllung eines Baugedankens beiträgt und bei der strengsten Ökonomie zugleich für die Ewigkeit gemacht erscheint. Das Amphitheater von Pola lässt freilich in seinem jetzigen Zustande die künstlerischen und technischen Eigenschaften eines solchen Bauwerkes nur mehr einseitig erkennen, denn die ganze Cavea mit ihren Sitzen, Treppen und Corridoren ist im Laufe der Jahrhunderte, in denen es als Steinbruch

gedient hat, verschwunden und der leere Mantel allein geblieben. Zwar waren nur die unteren Sitzreihen aus Stein, die oberen aber aus Holz errichtet, denn schwerlich hätte sonst der Kern so sauber aus der Schale gelöst werden können, wenn der Außenbau einst durch steinerne Constructionen mit dem Innern verbunden gewesen wäre. Allenthalben in der Umfassungsmauer sieht man auch noch die Löcher, in denen die hölzernen Querbalken eingefügt waren. Vortrefflich in allen seinen Theilen ist der aus drei Stockwerken bestehende Mantel erhalten. Da das Gebäude an der vom Meere abgekehrten Seite an einen Hügel sich lehnt, läuft das unterste Geschoss am Abhange blind, so dass an dieser Stelle ein gutes Stück des Aufbaues und des Unterbaues erspart werden konnte. Eine besondere Eigenthümlichkeit des Amphitheaters von Pola sind die rechts und links an den Haupteingängen paarweise angebrachten thurmartigen Vorbauten, die Treppen eingeschlossen haben. An dem obersten Geschosse sieht man noch die durchlöcherten Kragsteine für die Stangen, welche das über den ungeheuren Raum gespannte Zeltdach (velarium) trugen. Die geringe Ausführung vieler nur ganz aus dem Groben herausgearbeiteten Einzelheiten und manches, was gutem Geschmacke zuwiderläuft, wie das Fehlen der Pilasterfüße und das Verwenden von Pilastercapitälen an Stelle von Consolen, kann dem mächtigen Eindrucke und dem malerischen Reize des Ganzen keinen Eintrag thun. Verglichen mit dem Colosseum in Rom, das in vier Stockwerken übereinander in je achtzig Arcaden sich öffnet, hat das Amphitheater von Pola um ein Stockwerk weniger und nur zweiundsiebenzig Bogen im Umkreis. Man berechnet, dass es 20—25.000 Zuschauern Platz bot (das Colosseum für 87.000), eine Anzahl, die nicht allzu groß erscheint, wenn man erwägt, dass zu den Fechterspielen die Bewohner der ganzen Landschaft von weit und breit sich einzufinden pflegten.

Neben dem Amphitheater besaß Pola bis in das 17. Jahrhundert am Monte Zarro ein wohlerhaltenes Theater für die scenischen Spiele. Die Nähe des venezianischen Castelles wurde diesem Gebäude gefährlich: man bediente sich seines Materiales für die Festungswerke und schleppte seine schönen Säulen nach Venedig, wo sie Longhena für den Prachtbau von Santa Maria della Salute verwendete. Die letzten Überreste wurden erst vor

etwa zwanzig Jahren hinweggeräumt. Auch die Stadtmauern Polas, welche zum Theile noch aus dem Alterthume herrührten, sind erst in unserem Jahrhunderte niedergerissen worden. Heute stehen davon nur zwei Thore: eines mit der Büste und Keule des Hercules, des Schutzgottes der römischen Colonie, in Relief auf den Schlussstein seines Bogens gehauen, und in der Nähe des Amphitheaters ein anderes Thor mit zwei Bogengängen, die Porta Gemina, das ähnlich wie die Porta Maggiore oder die Aqua Marcia in Rom zugleich als Aquäduct verwendet worden war.

Das sind die Bauten, welche das stattliche Erbe Polas aus dem Alterthume bilden und aus dieser Stadt gleichsam ein Museum antiker Architektur gemacht haben. Leider erfreuen auch in unseren Tagen diese unvergleichlichen Reste sich nicht der Sorgfalt, die ihr Wert in vollem Maße verdienen würde.

III.

Lernten wir in Pola an einer Reihe charakteristischer Beispiele die typischen Formen von Bauwerken kennen, wie solche fast jede große Stadt des römischen Kaiserreiches aufzuweisen hatte, so eröffnen sich uns neue Blicke in das architektonische Schaffen des classischen Alterthums, wenn wir den dritten Ort, dessen Besuch wir uns vorgenommen haben, wenn wir Salona betreten. Zwar was die Ausgrabungen von dem uralten Vororte Dalmatiens an das Tageslicht gefördert haben, sind vor allem Gebäude, die für den christlichen Cultus bestimmt waren, und deren Betrachtung außerhalb des Rahmens dieses Aufsatzes fällt. Nur der Mauerring, der die langgestreckte Niederlassung umgürtete, nimmt auch unser Interesse in Anspruch. Gelegen in der fruchtbarsten Landschaft Dalmatiens, an einem rings von Bergen umschlossenen Golfe, der ganze Flotten bergen konnte, ward die Stadt hart an der Küste gegründet und stieg erst in allmählicher Erweiterung den sich sanft zum Ufer abdachenden Berg hinauf. In späterer Zeit umschloss sowohl die tiefer liegende Altstadt wie die höher gelegene Neustadt eine gemeinsame Mauer mit achtundachtzig Thürmen und drei Thoren, aber auch nach dieser Vereinigung blieb die erstere durch ihre östliche Mauer, die man nicht nieder-

riss, von der letzteren geschieden, und man betrat sie von dieser Seite wie voralters durch ein von zwei Thürmen flankiertes Stadtthor. Am äußersten Ende der Mauer, wie in Pompeji sich daranlehnend und sie verstärkend, lag das Amphitheater, das in seinem Grundrisse und einigen Theilen seines Aufbaus noch deutlich zu erkennen ist. Auch Reste eines Theaters sind erhalten. Beide, Amphitheater und Theater, waren beträchtlich kleiner als die entsprechenden Bauwerke in Pola.



Abb. 10. Aus dem Palaste von Spalato.

Aus dieser Stadt gieng der Mann hervor, der wie kein andrer Dalmatiner die höchste Stufe irdischer Herrlichkeit erklimmen sollte. Von dunkler Herkunft, durch eigene Tüchtigkeit sich emporringend, zugleich Feldherr und Staatsmann, war Diocletian der größte und letzte jener heroischen Imperatoren, die mit übermenschlicher Anstrengung den Sturz des römischen Weltreiches aufzuhalten sich erkühnen durften, in der Geschichte der abend-

ländischen Menschheit einer der ragenden Marksteine, die Perioden scheiden, und einer der Gewaltigen, die ganzen Zeitaltern ihr Gepräge aufdrückten. Es kann an dieser Stelle auch nicht andeutungsweise von seinen Thaten im Kriege und im Frieden gesprochen werden, von seinen einschneidenden Reformen auf fast allen Gebieten der Staatsverwaltung, von seinem Systeme der Mitregentenschaft und der Successionen. Nüchternen Verstandes war Diocletian prachtliebend nur aus Politik, folgte aber einem inneren Antriebe in seiner Baulust. Keiner seiner Vorgänger auf dem Cäsarenthrone, weder Augustus noch Traianus oder Hadrianus, hat eine großartigere Baugesinnung bethätigt als er. Überall innerhalb der Grenzen seines ungeheuren Reiches erhoben sich auf sein Geheiß monumentale Bauten: im ägyptischen Alexandria, in Antiochia und Palmyra, in Mailand und Karthago. Seine Thermen in Rom übertrafen an Größe und Pracht selbst die Caracallas. An der Propontis schuf sein Machtwort eine neue Residenz: Nikomedia, die Vorläuferin Constantinopels. Seine weit ausgedehnte, fast fieberhafte Bauthätigkeit stand im Dienste des Staates. Nur in der Nähe seines Geburtsortes, an einem von der Bucht von Salona durch ein Vorgebirge getrennten Golfe erbaute Diocletian sich selbst einen Wohnsitz, der ihn mit seinem Gefolge nach seiner Thronentsagung aufnehmen sollte, und innerhalb dessen Mauern die heutige Stadt Spalato entstand. Dieser Palast hatte ausschließlich dem persönlichen Bedürfnisse des Kaisers zu dienen. Er ist deshalb die individuelle Schöpfung seines Bauherrn. Wenn auch nach dem überlieferten Schema eines Lagers angelegt, stellt er sich ungleich den Bauwerken von Pola, die bloß Abwandlungen bereits festgesetzter Typen sind, als eine neue Grundform dar, die, wie es scheint, wenigstens eine Zeit lang für fürstliche Residenzen maßgebend geworden ist.

Der Palast von Spalato erscheint nach außen als ein von Mauern rings umschlossener, nicht ganz regelmäßiger Geviertraum (175×215 Meter lang) mit vier Thürmen an den Ecken. Inmitten der drei dem Lande zugekehrten Seiten führt je ein von zwei achteckigen Thürmen beschütztes Thor in das Innere des Schlosses. In den Räumen zwischen den Thoren und den Eckthürmen ist je ein Thurm angebracht. So beleben im ganzen sechzehn Thürme die Monotonie der drei Façaden. Längs der süd-

Hugo Charlemont pinx. Rad. von W. Unger.

DER PALAST DES DIOCLETIAN IN SPALATO.



lichen der See zugewandten Fronte zog sich eine offene Bogenhalle auf einem hohen Unterbau hin (Taf. I). Mächtige Substructionen waren gegen das Meer hin nöthig, um das abfallende Terrain auszugleichen und eine ebene Fläche für das Innere des Palastes zu gewinnen, das genau nach den Principien des Feldlagers oder der Colonie durch zwei von Thor zu Thor führende, im Mittelpunkte des Vierecks sich kreuzende Straßen in vier gleiche Theile zerlegt wurde. Betrat man das Schloss, von Salona kommend, durch sein nördliches mit Zwerggallerien und Nischen geschmücktes Hauptthor, die sogenannte Porta Aurea, so hatte man zunächst zu beiden Seiten die jetzt völlig zerstörten Quartiere der Leibwachen und des Gefolges und gelangte schnurgerade zu den Wohnräumen des Kaisers. Jenseits der Kreuzungsstelle der Straßen führte der Weg in das Peristyl, um im Vestibüle der kaiserlichen Gemächer zu enden. Je mehr man sich den letzteren näherte, um so mehr entfaltete sich in berechneter Steigerung die äußere Pracht der tektonischen und ornamentalen Formen. War die Straße in ihrer nördlichen Hälfte vermuthlich nur von einfachen Arcaden eingesäumt, so öffnen sich im Peristyle jederseits sieben luftige Bogen, getragen von korinthischen Säulen, deren Schäfte aus je einem Stück Cipollino oder rosafarbigen Granites gehauen sind. Wir stehen hier auf dem heutigen Domplatze. Vor uns, an der südlichen Schmalseite, erhebt sich das dreithorige und giebelbekrönte Portal des in Ruinen liegenden Vestibüls. Rechts und links boten sich durch die jetzt verbauten, einst bis zur halben Höhe mit einem steinernen Geländer geschlossenen Arcaden malerische Perspectiven in zwei Höfe dar, deren Mitte je ein Tempel einnimmt. Beide, später dem christlichen Cultus geweiht, sind noch gut erhalten. Der Tempel im Hofe rechts hat die Form eines Prostylos; doch ist seine Vorhalle zerstört. Sein mit pflanzlichen Zierformen bedeckter Thürstock ist das decorative Prachtstück des ganzen Palastes. Der Tempel im Hofe links ist von centraler Anlage. Eine Treppe von zweiundzwanzig Stufen führt auf die Plattform des hohen Sockels, auf dem inmitten einer mit geradem Gebälke gedeckten, mit Statuen bekrönten Säulenhalle das achteckige Gebäude emporragt. An seiner gegen das Peristyl gekehrten Seite befand sich ursprünglich die Vorhalle, welche dem Bau des prächtigen mittelalterlichen Glockenthurmes

weichen musste. Das kreisrunde Innere dieses Tempels (13·5 Meter im Durchmesser bei 21·5 Meter Höhe) ist in acht Segmente mit abwechselnd halbkreisförmigen und viereckigen Nischen getheilt. Zwischen den Nischen sind Säulen korinthischer Ordnung aus Granit, Porphyr und Verde antico in zwei Geschossen übereinander angebracht. Das Gebälke der unteren Säulenreihe schmückt ein Fries, auf dem jagende und spielende Eroten in halberhobener Arbeit dargestellt sind. Ein halbkreisförmiges Fenster über der Thüre lässt nicht allzu reichliches Licht in den mit einer Kuppel gedeckten Raum. Gleichfalls als Kuppel gewölbt war das nur um weniges kleinere, jetzt eingestürzte Vestibül (12 Meter im Durchmesser bei 17 Meter Höhe); seine Mauern, einst mit Marmor verkleidet, lassen noch vier Nischen erkennen, in denen Statuen standen. Rechts und links von diesem die beiden südlichen Quartiere vereinigenden Saale breitete sich die kaiserliche Wohnung aus; doch ist aus deren geringen Überresten kein Einblick in ihre Anordnung zu gewinnen. Ihren Abschluss fand die großartige Anlage in der schon erwähnten, die ganze Südseite entlang laufenden Wandelbahn (Cryptoporticus), durch deren offene Hallen ein prachtvoller Anblick des Golfes und der Inselwelt sich aufthat. Seine Mauern unmittelbar in das Meer senkend und vom Hintergrunde mächtiger, schöngezeichneter Berge sich wirksam abhebend ist der Diocletianische Palast in der Herrlichkeit seiner Lage nur mit den Sultanpalästen am Bosporus vergleichbar oder mit der Villa, die Andrea Doria am Hafen Genuas sich baute, oder mit dem Palaste Donna Annas an der lachenden Bucht von Neapel.

Fügen wir noch hinzu, dass eine zum Theil über Arcaden geführte Leitung, die heute wieder in Stand gesetzt wurde, den Palast mit dem gebirgsfrischen Wasser des Flüsschens Jader versorgte, so hätten wir in raschem Überblicke die wesentlichsten Theile des großen Bauwerkes genannt. Keine Frage, dass es nicht das malerisch phantastische Bild mittelalterlicher Feudalburgen bot. Wenig gegliedert in der Verticalen, ragten auch über den oberen horizontalen Abschluss seiner langgestreckten Façaden nur die vier Eckthürme hinaus. So wirkte der Palast von außen mehr durch die Masse seiner Erscheinung und behielt, die freundlicheren Reize eines Hauses im Inneren sammelnd, diese seinen Bewohnern vor.

Der Bau sollte nicht als wirkliche Festung dienen, sondern nur der Laune des Herrschers nach eine solche zu sein scheinen, wie auch Marius, Pompeius und Cäsar ihre Villen in Bajä nach Art von Castellen errichteten. Soldat von Haus aus und von rein militärischer Erziehung, in der Diocletian sich auch in seinen Staatsactionen zuweilen befangen zeigt, entnahm er den Baugedanken zu seinem Schlosse dem Gesichtskreise seines Standes. Ob er wie in Spalato seine Residenz in Nikomedia nach gleichem Schema bauen ließ, vermögen wir nicht mehr zu bestimmen. Aber jedenfalls scheint von ihm das Vorbild für den Kaiserpalast Constantins des Großen in Byzanz und für die Burgen Theodorichs zu Verona, Pavia, Ravenna und Terracina geschaffen worden zu sein. Eine Ansicht, die ein Mosaikbild der Kirche S. Apollinare nuovo in Ravenna von dem dortigen Palaste des Ostgothenkönigs gibt, zeigt uns eine dem Peristyle von Spalato nahe verwandte Hofanlage: dasselbe giebelbekrönte Portal im Hintergrunde, die gleichen Hallen zu dessen Seiten.

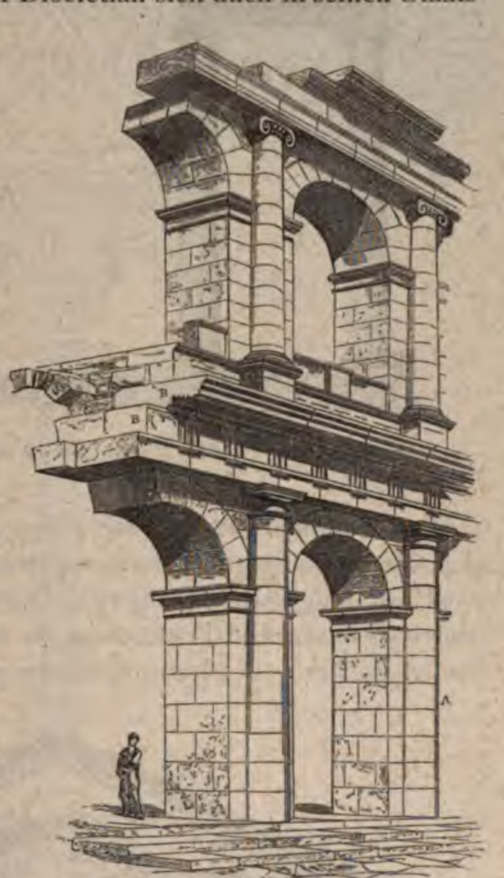


Abb. 11. Vom Theater des Marcellus in Rom (nach Viollet-le-Duc).

Hier hängen zwischen den Bögen Blumengewinde, zwischen den Säulen schwere Vorhänge, und nicht anders mochte das Peristyl in Spalato, als der Palast noch bewohnt war, ausgestattet und geschmückt gewesen sein.

Noch bedeutsamer als durch den Einfluss, den das Haus Diocletians auf die Anlage von Fürstenwohnungen in den nächst folgenden

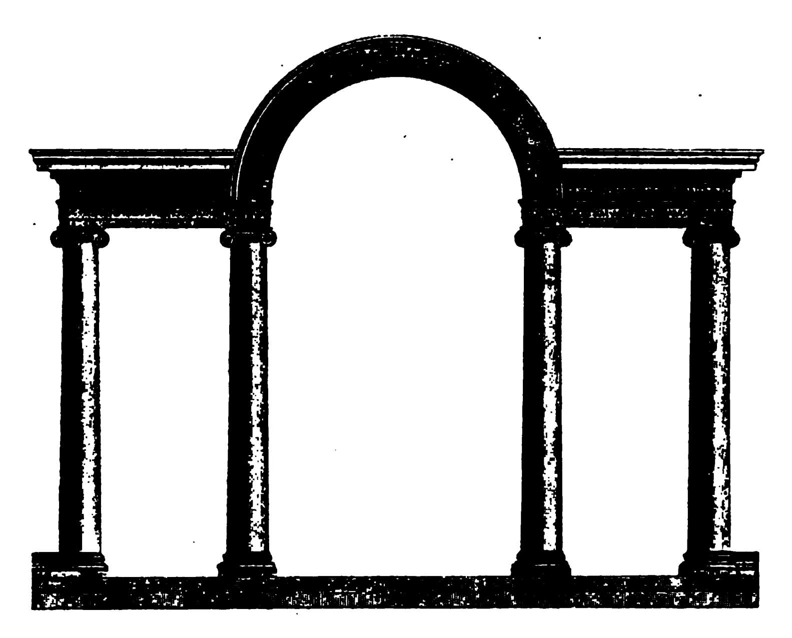


Abb. 12. Wasserleitung des Hadrian zu Athen (nach Stuart und Revett).

Zeiten genommen hat, ist es durch neue, soviel wir sehen an ihm zue angewandte Constructionsformen geworden, die auf die ganze spät Baukunst umgestaltend eingewirkt haben. Nach den bis dahin g tenden Gesetzen und Traditionen der classischen Architektur hatt Säulen stets nur ein gerades Gebälke zu tragen, während die Boge

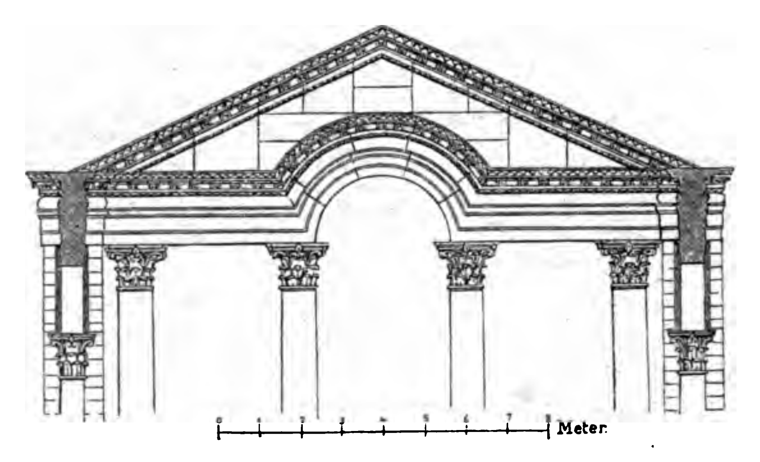


Abb. 13. Portal des Vestibüles in Spalato.

ı in ihre Intercolumnien stellte, auf eigene Pfeiler zu ruhen (Abb. 11). So griffen gewissermaßen zwei Constructionen nder und liefen parallel nebeneinander, ein Verfahren, genüber sich das neue, an Diocletianischen Bauten befolgte, Säule zum Träger des Bogens macht, wie eine Abbreviatur Im Peristyle zu Spalato (Abb. 14) sowie an den Blendarcaden :m Eingange der Porta Aurea sind zum erstenmale in einer Reihe Bogen unmittelbar auf Säulen gesetzt, und eine



Abb. 14. Vom Peristyle in Spalato.

Arcadenreihe befand sich nach dem Zeugnisse des spani- ɩrchitekten Sebastian Oya an der Südwestseite der um 305 eten Thermen des Diocletian in Rom. Dieselbe Anordnung wir wiederholt am Bogen des Galerius zu Saloniki. Frühere le dieses Systems sind nicht bekannt; aber es lässt sich eine Form weit zurückverfolgen, welche diese Construction vor- e und aus der sie sich wie von selbst entwickeln musste. l sehen wir innerhalb des Palastes von Spalato, wie das auf ;äulenpaaren liegende Gebälke über dem rechten und Intercolumnium gerade verläuft, als halbkreisförmiger

Bogen aber das mittlere Intervall überbrückt und in den dreieckigen Giebel einschneidet: am Portale des Vestibüls (Abb. 13), an drei Fenstern der Südfronte, von denen eines in der Mitte, die zwei andern an den Enden der Façade angebracht sind, und, wie aus dem Zuschnitte und den Bruchflächen der Steine über der Thüre des Octogons deutlich erkennbar ist, auch an dessen Vorhalle, die dem Bau des Glockenthurmes zum Opfer fiel. Äußere Umstände mochten es zunächst veranlasst haben, die Säulen in der Mitte eines Gebäudes vor seiner Thüre weiter auseinander zu rücken. Hiedurch steigerte sich für das gerade Gebälke die Gefahr des Einstürzens, und so scheint ein technisches Bedürfnis zur Verbindung der Horizontalen mit den Bogen geführt zu haben, wie sie in der Architektur des späteren Alterthums herrschend war. Wir sehen sie an einem monumentalen Überreste zu Damaskus, an dem Purgatorium im Isistempel zu Pompei, der unter Nero, an dem Prätorium der syrischen Stadt Phaëna, das unter Marc Aurel errichtet wurde, sowie an dem von Antoninus Pius begonnenen Tempel des Sonnengottes zu Balbek. Münzbilder bezeugen sie für die Tabernakel der Astarte zu Byblos und der Hera zu Samos, und mehreren Medaillen des Kaisers Claudius entnehmen wir, dass man sie an Gebäuden in Nikäa schon im ersten Jahrhunderte nach Christus angewandt hat. Ihr erstes Auftreten dürfte sogar noch in vorchristliche Zeiten zurückreichen. Nur dass an älteren Bauten wie auch noch am Aquäducte Kaiser Hadrians in Athen (Abb. 12) oder an einem korinthischen Tempel und dem Grabe der Mamastis (Mitte des 2. Jahrhunderts) zu Termessos in Pisidien der Bogen in geschmackvollerer Weise als selbständiges Bauglied auf die rechts und links über die Säulen gelegten Architrave gesetzt wurde und nicht wie im Diocletianischen Palaste und sonst zumeist durch einfaches Umbiegen des Gebälkes gewonnen erscheint. Das schon genannte Prätorium von Phaëna zeigt in seinem Innenraume vier Bögen von Säule zu Säule steigend, doch sind sie nicht in eine Flucht wie in Spalato, sondern in ein Quadrat gestellt. So sehen wir schon seit Jahrhunderten die Säule als Träger der Archivolte verwendet, und es entsprang offenbar dem griechischen Geiste, der bis in die spätesten Zeiten nicht müde wurde, neue Probleme aufzuwerfen und zu lösen, der glückliche Gedanke, das alte complicierte

System, das wir vorne beschrieben haben, durch dieses neue zu ersetzen, das, ersonnen noch in den letzten Jahren des weltgebietenden Heidenthums, als wertvolles Vermächtnis in die Baukunst aller folgenden Zeiten übergieng. Es drückte der altchristlichen Basilika das charakteristische Merkmal auf, und in Fortbildung des bei der Porta Aurea angewandten Principes herrscht es vollentwickelt an den mittelalterlichen Kirchenfaçaden Italiens. Es dringt als wesentliches Element in die saracenische Baukunst und wird durch die Technik des Gewölbes mit dem romanischen und gothischen Stile untrennbar verbunden. Trotz des Tadels der Theoretiker, dass hiedurch die Function der Säule gelockert und aufgehoben wird, hält die italienische Renaissance daran fest; und ist auch mit dem Studium der Antike die alte Trennung von Säule und Bogen wieder zu ihrem Rechte gelangt, wenn feierliche Pracht und Würde ihren Ausdruck erheischen, so behauptete sich daneben doch auch durch alle Zeiten die luftige, von Säule zu Säule springende Archivolte, sobald es galt, leichte Anmuth und Grazie in tektonische Formen zu kleiden.

Die Werkmeister von Spalato sind aus dem griechischen Osten gekommen, und vermuthlich waren es dieselben, die dem Kaiser seine neue Residenzstadt Nikomedia an der Propontis erbaut haben. Anlage und Disposition des Palastes gehören allerdings, wie aus dem Gesagten hervorgeht, dem römischen Vorstellungskreise an, griechisch aber ist die constructive und decorative Ausgestaltung des ganzen Bauwerkes. Aus griechischen Buchstabenformen setzen sich auch die Steinmetzzeichen zusammen, so viele ihrer bisher an den Bausteinen gefunden wurden. Dem kosmopolitischen Charakter der Cäsarenherrschaft gemäß steht hier griechischer Geist im Dienste einer römischen Idee. Von nicht geringem Interesse ist es zu beobachten, wie für den Palast neben den Kalkstein-Quadern aus den Brüchen der Insel Brazza und von Traù vielfach Backstein verwendet wurde. Während aber die alte Technik des Steinbaus sichtlich dem Verfalle entgegengeht, gehen aus der Anwendung des Ziegels neue Constructionen hervor. Die Normen, welche die classische Architektur bisher beherrschten, scheinen allenthalben gelockert. Schwer entstellt wird das Gebälke durch das Missverhältnis des Architraves, der auf Kosten des wie unter einer Last zusammengepressten, rund ausgebauchten Frieses und des

völlig verkümmerten Kranzgesimses übermäßig angewachsen ist. Die Säulen stehen auf würfelförmigen Piedestalen, wodurch die oft schon ursprünglich überschlanken Schäfte sich dem Auge noch schmächtiger darbieten. Selten besteht das Einzelne eine strenge Prüfung. Manches Flüchtige, Fehlerhafte und Geschmacklose wird aus der Hast zu erklären sein, mit der das kolossale Gebäude in überaus kurzer Zeit ausgeführt werden musste. Denn schwerlich ist Diocletian gleich im Beginne seiner Herrschaft daran gegangen, sich ein Asyl für sein Alter zu bereiten, gewiss aber stand sein Schloss fertig zu seiner Aufnahme bereit, als er 305 n. Chr. freiwillig dem Throne entsagte, um sich von Krankheit gebeugt in die Einsamkeit seiner Heimat zurückzuziehen. Es bleiben somit kaum mehr als ein Dutzend Jahre für ein Werk, dessen Vollendung eine staunenswerte Organisation der Arbeit und die Frohnde von Tausenden voraussetzt. Noch tönen uns die Klagen der durch die Erbauung Nikomedias Bedrückten in der Diocletian so feindseligen Schrift des Lactantius über das Ende der Christenverfolger entgegen, und es ist wenig glaublich, dass die Landsleute des Kaisers mehr geschont wurden als die Bewohner Bithyniens. Bei der Eile, mit der man baute, nahm man das Material, wo man es fand. Säulen wurden älteren Bauten entrissen und ihrer neuen Bestimmung nothdürftig angepasst, indem man ihre Schäfte willkürlich kürzte, ohne Rücksicht auf ihren Umfang mit Capitälen versah, die für sie bald zu klein, bald zu groß waren, und sich wenig an die Verschiedenartigkeit dieser schnell zusammengerafften Stücke stieß. Man hatte nicht Zeit, das stellenweise überwuchernde Ornament liebevoll und sorgfältig auszuführen, aber in bewundernswerter Virtuosität wurde es mit dem Bohrer auf die Massen- und Fernwirkung hin bearbeitet. Es zeigt schon durchaus byzantinisches Gepräge. Die Hast nöthigte, die alten monumentalen Constructionen aufzugeben, und man ersann neue, leichtere, schneller zum Ziele führende Methoden, bei denen man sich häufig des Backsteines bediente. Aus diesem Materiale baute man das Gewölbe des achteckigen Tempels, indem man die Ziegel in der unteren Hälfte der Kuppel in schuppenartig übereinander gestellte Stichbögen, in der oberen Hälfte in concentrische Ringe anordnete. Dasselbe Verfahren ward in der byzantinischen Kunst öfter angewendet, z. B. an der Grabeskirche des heil. Demetrius zu Saloniki.

So regen sich überall neue fruchtbare Keime und brechen hervor inmitten des Verfalles des Alten. Es lässt sich nicht leugnen, dass ein abgestumpfter Formensinn vielfach im Palaste zu Spalato mit dem Überkommenen willkürlich geschaltet hat, während das Neue noch unfertig und nicht zur harmonischen Ausbildung gelangt ist. Aber gerade weil hier weit mehr als in irgend einem andern Werke, als etwa in den Thermen Diocletians zu Rom, die viel fester im Boden der alten Traditionen wurzeln, zwei Richtungen, die der Vergangenheit und der Zukunft, zusammentreffen und in einander übergehen, ist dieses Gebäude von einziger Bedeutung in der Geschichte der Baukunst. Wie sich die altchristliche Basilika im Peristyle zu Spalato unverkennbar ankündigt, so scheint auch der octagonale Tempel in einer Entwickelungsreihe mit den Rundkirchen der nächsten Jahrhunderte verkettet, mit S. Vitale in Ravenna, mit Hagia Sofia in Constantinopel und dem Dome von Aachen. Wir sehen im Diocletianischen Palaste die Architektur der classischen Völker in ihrem letzten Stadium, unmittelbar bevor das siegreiche Christenthum von dem Schatze ihrer Erfahrungen und Erfindungen, von dem Vorrathe ihrer Constructionen und Zierformen Besitz ergriffen hat. In ihm beginnt sich die Antike in den Byzantinismus umzusetzen. An der Grenze zweier Perioden stehend, ist der Palast von Spalato ein Denkmal dieses inneren geistigen Processes und zugleich seines Bauherrn geworden, symbolisch das tragische Schicksal des großen Herrschers wiederspiegelnd, dessen Reformen und Ideen die Siegesbeute derer wurden, die er so hartnäckig wie vergeblich bekämpft hat.

Als Schlussvignette (Abb. 15) ist ein Bronzefigürchen abgebildet, das in Aquileja gefunden wurde und im kunsthistorischen Museum in Wien aufbewahrt wird. Es stellt einen Philosophen der kynischen Schule, Krates aus Theben (gestorben kurz vor 270 v. Chr.) dar, vom Alter gebeugt, auf einen Stock gestützt, im Handwerksrocke, mit einem Mantel aus grobem Stoffe und dem Brotsacke an der Seite, dem Abzeichen der Secte, das er in seinen Gedichten

oft besungen hat. In dieser Tracht wandelten er und seine Gesinnungsgenossen, gewissermaßen die Derwische und Bettelmönche des Alterthums, lehrend und scheltend auf den Märkten und in den Straßen der Städte, verspottet vom Volke, aber doch auch geachtet und ihrer scharfen Zunge wegen gefürchtet. Unsere Statuette war als Schmuck an einem Bücherkistchen angebracht.



Abb. 15. Krates der Kyniker, Bronze-Statuette.

DAS FRÜHE UND DAS HOHE MITTELALTER.

VON

PROFESSOR DR. JOSEF STRZYGOWSKI.



DAS FRÜHE UND DAS HOHE MITTELALTER.

1. Das Christenthum.

Mithrasdienst und Christenthum drangen ungefähr gleichzeitig von Asien her nach dem Westen vor. Beide wurden von den Soldaten in die entferntesten Provinzen getragen, beide nahmen im Laufe der Jahrhunderte an Ausdehnung mächtig zu. Schließlich suchten die höchsten Kreise durch demonstrative Begünstigung des gerade in den Donauländern weit verbreiteten Mithrasdienstes den Fortschritten des Christenthums Einhalt zu thun. Der Kampf entschied sich in Rom, und im Jahre 378 wurde der Mithrasdienst verboten, seine Heiligthümer zerstört. So siegte die Religion der Selbstverleugnung und Nächstenliebe. Erst seit jener Zeit können die damals römischen Gebiete unserer Monarchie bis an die Donau für christlich gelten.

In Dalmatien hat schon Titus, einer der Schüler des Paulus, das Christenthum gepredigt, Salona besaß schon um die Wende des ersten Jahrhunderts einen Bischof. Im Norden waren Aquileja und Sirmium mit der Zeit christliche Centren geworden. Gelegentlich der Diocletianischen Christenverfolgung fällt es wie ein greller Blitz auf die sonst im Dunkel liegenden nördlichen Provinzen, so dass wir sehen können, wie weit das Christenthum damals vorgedrungen war: in Lorch starben vierzig Christen, zu denen sich noch der hl. Florianus gesellt, den Märtyrertod, in Pettau der Bischof Victorinus, ein Schriftsteller groß von Ideen, ungefüge im Ausdruck, wie ihn der hl. Hieronymus nennt, der, selbst in Stridon geboren, der Landespatron von Dalmatien wurde. Als

dann das Christenthum durch die Erhebung zur Staatsreligion immer mehr erstarkte, entstanden neue Bischofssitze, und es wurden Kirchen erbaut zumeist wohl aus Holz, nur in größeren Orten von Stein. In Sirmium allein werden im Leben des hl. Demetrius zwei nahe an einander liegende Kirchen des hl. Demetrius selbst und der hl. Anastasia genannt, ebendort, im heutigen Mitrovitz, ſand man Reste einer alten Kirche, die nach den dabei gefundenen Grabinschriften dem Märtyrer Synerotus geweiht gewesen sein muss. Man schenkte ihr bisher ebensowenig wie den anderen Monumenten dieser Gegenden besondere Beachtung. Wir müssen daher nach Dalmatien und Istrien gehen, um eine Vorstellung von dem ältesten christlichen Kirchenbaue zu gewinnen.

Das neue christliche Gotteshaus ist nicht mehr wie der antike Tempel ein Raum zur Aufstellung des Cultbildes, auf welches die Opfernden durch das geöffnete Portal blickten, sondern ein Versammlungsort der Gläubigen selbst. Die christliche Kunst übernahm daher nicht den antiken Tempel, sondern wählte nach dem Vorbilde der bei den Alten gebräuchlichen öffentlichen und Privat-Gebäude, in denen Menschen zusammenzuströmen pflegten, eine neue Form, die Basilika, welche neben einem zweiten, dem Kuppelsystem, bis auf den heutigen Tag typisch für unser Gotteshaus geblieben ist. Die christliche Basilika besteht aus einem rechteckigen Raume, welcher in der Längsrichtung durch Säulenreihen in zwei schmälere seitliche und ein breiteres Mittelschiff zerlegt wird, das im Osten mit einem halbrunden oder mehrseitigen Ausbaue, der Apsis, schließt und von Westen her durch Thüren zugänglich ist. Dieser Raum erhält sein Licht durch Fenster, welche in die über die Seitenschiffe ragenden Mauern des Mittelschiffes gebrochen sind. Die Dächer werden flach oder im Giebel, immer aber aus Holz hergestellt. Dieses Grundschema steht nicht gleich fertig da: es bildet sich in den ersten Jahrhunderten aus und wird erst zur Zeit Constantins voll entwickelt. Vorher treffen sich die Christen zumeist in Privathäusern, in den Betkapellen der Begräbnisplätze und in den Katakomben.

Wir können die allmähliche Entwicklung dieser Formen recht gut in den Ausgrabungen beobachten, welche nördlich von der Stadtmauer Salonas bei Spalato an einem vom Volke Manastirine genannten Orte gemacht wurden. Dort sieht man mehrere vier-



Abb. 16. Ausgrabungen von Salona: Die Basilika.

ge, an einer Seite mit einem Halbrund schließende Kapellen, durch drei in ihnen gefundene Inschriften mit den Namen hl. Anastasius († 308), Anicius und Eusebius († 360) als isoleen salonitanischer Märtyrer bezeichnet werden. Sie umıden einen viereckigen Raum, auf dem sich im zweiten Jahrdert eine der vornehmsten Familien der Stadt, die Domitier, :rhalb der umgebenden Wirtschaftsgebäude ihre Grabstätte erıtet hatte. Noch am Beginne des vierten Jahrhunderts ist das ındstück eine private Begräbnisstätte, um diese Zeit scheint es ch Schenkung der Besitzerin, Asklepia, an die christliche neinde übergegangen zu sein. Nach dem Jahre 431 wurde itten dieses Begräbnisplatzes eine Kirche gebaut u. zw. so, dass Altar über den Gräbern dreier Bischöfe Domnio, Esychius Valerius und dreier Märtyrer Septimius, Victuricus und :mogenes zu stehen kam. Ferner hat man, um die Heiligkeit Altarraumes zu erhöhen, noch die Sarkophage der drei ältesten rtyrer, darunter den des hl. Gaianus († 299), aus den Kapellen rher gebracht. In Abbildung 16 sieht man in dem vertieften len des Vordergrundes den Raum unter dem Altar mit den kophagen. Dahinter eine quer laufende Mauer, in der zwischen :i Säulen drei, d. h. sichtbar nur zwei Thüren angebracht sind, che in die drei Schiffe des Langhauses führen. Im Hintergrunde ıen noch einige Säulen der beiden die Schiffe trennenden Reihen recht. Die Schäfte und Capitäle derselben waren, wie das ıals allgemein Brauch ist, antiken Bauten entnommen und das uerwerk roh aus Bruchsteinen errichtet worden. Die Basilika rde am Anfange des 6. Jahrhunderts restauriert, aber schon 639 ch die vordringenden Slaven zerstört. Die Gebeine der Märtyrer Papst Johann IV. nach Rom bringen und in einer Nebenpelle der Laterans-Basilika beisetzen, in deren Mosaiken man er heute noch erstaunt die stattliche Reihe der dalmatinischen rtyrer dargestellt sieht.

In Salona wurden auch einige gute Beispiele altchristlicher lhauerei gefunden. Die meisten Sarkophage zwar sind, wie die Abbildung 16 sichtbaren, glatt gearbeitet. Einer aber, der Asklepia, zeigt zweimal die Darstellung des darin bestatteten :paares, einmal ruhend auf dem Deckel, das anderemal stehend seinen Sippen umgeben an der Längsseite, wo zwischen ihnen

in der Mittelnische Christus in der die Erlösung symbolisierenden Gestalt des guten Hirten, der sein Lamm auf den Schultern trägt, erscheint. Ein zweiter Sarkophag, heute in der Franciscanerkirche zu Spalato, zeigt auf der Vorderseite den Durchzug durchs rothe Meer: links Pharao aus der Stadt ziehend und der Vortrab seines Heeres bereits mit den Wellen kämpfend, rechts Moses und die Israeliten mit Weib und Kind, die ganze Darstellung wieder auf die Erlösung anspielend. Diese beiden auf unserem Boden seltenen Stücke altchristlicher Sculptur, sowie einige Fragmente in Aquileja, sind vortrefflich in der Art der in Rom entstandenen Sarkophage gearbeitet. Wir erinnern uns ihnen gegenüber jener christlichen Steinmetzen, die im J. 294 in den kaiserlichen Steinbrüchen bei Sirmium den Märtyrertod erlitten, weil sie sich weigerten, eine Statue des Gottes Asklepios auszuführen.

In Pannonien ist ein sehr interessantes Beispiel der Malerei dieser ältesten christlichen Zeit erhalten, leider in einem Zustande, der den sicheren Untergang dieses wertvollen Denkmales in sich schließt. Es ist das eine im J. 1780 neben der Südostecke des Domes zu Fünfkirchen, dem alten Sopianae, im Boden entdeckte kleine, viereckige Kammer, in deren Nähe man 13 Gräber fand, von denen eines mit dem Monogramm Christi geschmückt war. Dieses erlösende Zeichen erscheint auch im Centrum der Malereien der Grabkammer selbst an dem die Decke bildenden Tonnengewölbe. Es wird von vier Medaillons mit den Brustbildern wahrscheinlich der hier Beigesetzten umgeben, zwischen denen Blumenbouquets, von Pfauen und Tauben flankiert, auf einem von Blumenranken ausgefüllten Grunde gemalt sind. Daran schließen sich an den Längswänden zu Gebeten um Erlösung anregende Scenen des alten und neuen Testamentes, von denen die Anbetung der Magier, Noah in der Arche und die Geschichte des Jonas noch halbwegs erkennbar sind. Sie zeigen in Composition und Farbe durchaus den Anschluss an die Malereien der Katakomben. In dem Rundbogen an der dem Eingange gegenüber liegenden Wand sieht man Petrus und Paulus, die mit einer Hand auf das über ihnen angebrachte Monogramm Christi deuten, ähnlich wie in dem Grabmale der im J. 450 verstorbenen Galla Placidia, der Mutter des Kaisers Valentinian III., in Ravenna, dessen Mosaikenschmuck auch in anderer Beziehung eine interessante Analogie für

Gemälde unserer Grabkammer, die danach wohl auch dem Jahrhundert angehören dürften, darbietet.

Inzwischen hatte sich im fernen Osten ein neues Culturntrum gebildet, dessen Einflusssphäre sich allmählich bis nach den üsten des adriatischen Meeres ausdehnte. Constantin der Große itte, das Bedürfnis fühlend, sich von den römischen Parteien zu freien und den Feinden der nördlichen und östlichen Reichsenzen näher zu sein, am goldenen Horn eine neue Residenz, onstantinopel, auf dem Boden des alten Byzanz erbaut und im 330 geweiht. Aus allen Gebieten des weiten Reiches strömten, urch die versprochenen Begünstigungen des Kaisers angelockt, ünstler nach dem Bosporus: Italier, Griechen, Ägypter, yrer und Kleinasiaten brachten die Kunsttraditionen ihrer leimat mit und traten zu gemeinsamem Wirken zusammen. Mit en Jahren entwickelte sich unter dem Zeichen des hier viel iergischer und zielbewusster als in Italien auftretenden Christenums und nicht ohne Einfluss des nahen Orients eine neue eigentige Kunst, die byzantinische. Sie tritt das Erbe der Antike an nd führt deren Traditionen, die noch einer hohen Entwicklung, or allem im Kuppelbau fähig waren, zum Abschluss. Schon ır Zeit der beiden Theodosius lassen sich in der Architektur üge nachweisen, die den Osten streng von gleichzeitigen Denkälern Italiens scheiden. Zwar bedient sich auch die byzantinische unst im Kirchenbaue zunächst der Basilika, doch stattet sie dielbe mit Gallerien über den Seitenschiffen, drei, außen dreiseitigen psiden u. A. aus. Das Innere wird auf das prächtigste auseschmückt: das Paviment mit Steinmosaik, die Wände bis an ie Gesimse mit buntfarbigen Marmorplatten, die oberen Theile it mosaicierten Darstellungen. Besonders prächtig durchgebildet erden die Details der Architektur: die Säulencapitäle, die ich verzierten Gebälke und Bogen, ferner die Marmorschranken, anzeln, Altäre und deren Überbauten. Diese Marmortheile wurden ımeist in den nahen Steinbrüchen der Prokonnesos im Marmaraeere gearbeitet. Im 6. Jahrhundert unter dem großen Justinian

erreicht diese Kunst ihre erste und bedeutendste Blüte. Kleinasiatische Baumeister bringen das Kuppelsystem, die zweite Grundform unserer Kirchen neben der Basilika, zur Vollendung und schaffen in der Sophienkirche einen Centralbau, der an imposanter Raumentfaltung und geschmackvoller Pracht der Innenausstattung das bisher Unübertroffene leistet. Damit hatte auch die antike Technik ihren Kreislauf vollendet. Was die Kunst unter der Ägide der griechischen Götter auf das Äußere des Tempels verwendet hatte, das verlegte sie nun in das Innere, gleichwie der neue Glaube die Einkehr in das Innere verlangte.

Unter Justinian erreicht die byzantinische Kunst die Küsten des adriatischen Meeres. Ravenna mit der prächtigen Kuppelkirche von S. Vitale und mehreren Basiliken wird ihr Centrum. Von dort aus betritt sie auch die Küstenstriche unserer Monarchie. In Salona entsteht damals das Baptisterium, in Pola wird im J. 546 die vom Erzbischof Maximian von Ravenna ausgestattete Kirche S. Maria Formosa geweiht, in Parenzo baut Bischof Euphrasius die Basilika des hl. Maurus wieder auf, in Grado restauriert der Erzbischof von Aquileja Elias (571—86) die schon im J. 456 erbaute Kirche der hl. Euphemia, um dieselbe Zeit etwa entsteht dort auch die Kirche S. Maria delle Grazie, und in Triest endlich baut der Bischof Frugifer um 550 an einer Kirche auf dem Stadtberge. Außer diesen mehr oder weniger erhaltenen Kirchen werden noch eine ganze Reihe anderer in Schriftquellen erwähnt. Wir wenden uns dem besterhaltenen dieser Baue, der Basilika in Parenzo, zu, die zugleich wieder Gelegenheit gibt, die allmähliche Entwicklung des Kirchenbaues zu verfolgen.

Am Ansatze der Landzunge, auf der sich das Städtchen Parenzo malerisch hinstreckt, liegt am Rande der Meeresbucht der Dom. Bis vor wenigen Jahren ahnte niemand, dass die heute noch stehende altehrwürdige Basilika nur der jüngste von drei Kirchenbauen sei, die sich in altchristlicher Zeit an dieser Stelle folgten. Pietätvolle Hände haben in den letzten Jahren in dem Garten neben der Basilika in einer Tiefe von etwa 5 Metern einen Mosaikfußboden freigelegt, der einen rechteckigen Raum ohne Apsis bedeckt. Im Osten fand man Spuren von vier einen Altar umgebenden Säulen, neben denen in Mosaik der Fisch erscheint. Sein griechischer Name enthielt, nur dem Christen verständlich,

ein Glaubensbekenntnis, indem man die einzelnen Buchstaben als Abkürzungen der Worte „Jesus Christus, Gottes Sohn, Erlöser" deutete. Die Mosaiken wurden, wie Inschriften melden, von Piscinus und Pascasia, einem Schullehrer Clamosus und anderen gestiftet. Sie sind mit den bis unter die heutige Kirche reichenden Umfassungsmauern die Reste eines vorconstantinischen Betraumes, wie ihn wahrscheinlich ein reicher Christ in seinem Privathaus angelegt hatte.

Ähnlich wie in Salona um eine Familiengrabstätte außerhalb der Stadt, so concentrierte sich hier in Parenzo um diese Privatkapelle in der Stadt bald das christliche Leben. Denn neben der primitiven Kapelle entdeckte man um ungefähr 1 Meter höher als ihr Paviment und um 85 cm tiefer als der Boden der heutigen Kirche den Mosaikfußboden einer zweiten Kirche, die im Grundriss fast genau zusammenfiel mit der heutigen: sie war also eine Basilika, doch noch mit halbrunder Apsis. Reste ihrer Säulen und Capitäle, in roh zugehauenen, noch antiken Formen, haben sich, zum Theil verbaut in die Grundmauern der dritten Kirche erhalten. Diese Basilika dürfte in Constantins Zeit erbaut worden sein, als die kleine Kapelle nicht mehr ausreichte. Wie in Salona, so heiligte man auch hier den Altarraum durch Übertragung heiliger Gebeine, hier des hl. Maurus, der bis dahin an einem Ort außerhalb der Stadt geruht hatte.

Zwei Jahrhunderte später war diese Kirche einer Ruine gleich, weshalb der vorsorgliche Bischof Euphrasius sie abtragen und auf ihren Fundamenten einen Neubau errichten ließ. Das ist die byzantinische Kirche, welche heute noch steht, und deren Innenansicht Abbildung 17. zeigt. Wir sehen zu beiden Seiten die Säulenreihen, welche auf die Apsis hinführen. Auch die Seitenschiffe schließen mit Apsiden. Vor die Eingangsseite legen sich die charakteristischen Vorräume der ältesten christlichen Kirchen: ein von Arcaden umrahmter Vorhof, das Atrium, in dessen Mitte ursprünglich das Weihwasserbecken stand, den Aufenthaltsort für diejenigen bildend, welche noch nicht Zutritt zur Kirche selbst hatten. An der Westseite des Hofes steht das achtseitige Baptisterium mit dem durch Stufen zugänglichen Taufbecken, in dem die Neophyten nach altem Ritus durch Untertauchen getauft wurden. In der Kirche selbst hat man neuerdings auch die alte

Einrichtung des Presbyteriums gefunden: es trat als eine halbrunde Terrasse vor den Altar in das Mittelschiff vor.

Prächtig und durchaus im byzantinischen Stile gehalten ist die decorative Ausstattung der Basilika. Beim Eintritte fesseln zunächst die ungemein reich ornamentierten Capitäle, die dieselben Formen zeigen, welche die Baumeister Justinians in S. Vitale in Ravenna, in der Sophienkirche zu Constantinopel u. a. O. verwendet haben. Die große Übereinstimmung erklärt sich daraus, dass auch sie in den Steinbrüchen der Prokonnesos gearbeitet sind, wie die an den Säulenschäften angebrachten Steinmetzzeichen beweisen, die mit einigen in Ravenna und Constantinopel vorkommenden übereinstimmen. Mit Vergnügen bleibt unser Blick an dem durchbrochenen Blatt- und Flechtwerke haften, welches die knappen Trichter- und die losen Korbcapitäle umschließt, über denen ein einfaches, mit dem Monogramm des Erbauers geschmücktes Steinpolster aufliegt. Dieser Kämpfer soll den verbindenden Bogen, in denen auf der linken Seite noch die reiche Stuckdecoration erhalten ist, ein sicheres Auflager bieten.

Die Oberwand des Mittelschiffes war ursprünglich jedenfalls mit Malereien oder Mosaiken, die Seitenschiffwände mit Marmorplatten geschmückt. Erhalten ist diese Wanddecoration nur in der Apsis, hier allerdings in einem Reichthum und einer Farbenpracht, die nicht ihresgleichen hat. Unten laufen an der Wand die Sitze der Geistlichkeit hin mit dem Bischofsstuhl in der Mitte, über dem ein auf einer Halbkugel stehendes Kreuz aus Goldmosaik zwischen zwei brennenden Leuchtern erscheint. Daran reihen sich, wie man in Abbildung 17 sehen kann, auf jeder Seite acht oblonge Tafeln, die in weißem, grauem, gelbem libyschem, grünem griechischem Marmor und rothem Porphyr aus Ägypten, ferner in dunkel- und hellblauem, grünem und schwarzem Glasfluss geometrische Muster bilden, deren Umrisse aus weißem Kalkstein gebildet sind. Einen besonderen Glanz verleihen dieser farbenprächtigen Marmorintarsia große, an verschiedenen Stellen angebrachte Schalen der Perlmuschel, welche in ihrem matten Silberglanze wie Edelsteine auf farbigem Grunde erstrahlen. Vereinzelt finden sich auch Rosetten, feingliedrige Vasen und mit dem Monogramm des Euphrasius versehene Arcaden eingelegt. Darüber läuft ein horizontales Intarsiaband und ein antikisierendes Stuckgesimse hin.





Abb. 17. Innenansicht und Details der Basilika zu Parenzo.



Das Ganze macht hier am weltentlegenen Meeresstrande einen märchenhaften Eindruck, der sich dem Reisenden unauslöschlich einprägt.

Über dem Gesimse beginnt die zweite Art der Wanddecoration, das Mosaik aus Glaswürfeln. In dem Halbrund der Apsiswölbung sieht man, wie in allen byzantinischen und heute noch in griechisch-orthodoxen Kirchen, die Muttergottes thronend nach dem berühmten Vorbilde derjenigen in den Blachernen bei Constantinopel, neben ihr wie Leibwachen zwei Engel, dann einzelne Heilige und den hl. Maurus, unter dessen Schutz der Stifter Bischof Euphrasius mit dem Kirchenmodell und ein Archidiacon Claudius mit seinem Sohne Euphrasius erscheinen. Nach unten hin schließen sich an dieses Ceremonialbild die Darstellungen einzelner Heiligen, dann die Verkündigung und Heimsuchung, nach oben zu zehn Medaillons mit weiblichen Heiligen und auf dem sogenannten Triumphbogen nach dem Mittelschiff zu Christus und die zwölf Apostel, die erst neuerdings unter der Tünche entdeckt wurden. Auch die Seitenapsiden sind mit Mosaiken geschmückt, ebenso die Außengiebel des Mittelschiffes, in denen man im Osten noch die Verklärung, im Westen Christus in der Glorie erkennen kann. Denkt man sich den Schmuck des Innern vervollständigt durch den leider in seinen Resten im J. 1880 weggeschafften, aus rothen, weißen und schwarzen Steinchen in geometrischen Mustern und Bandverschlingungen mosaicierten Fußboden, so kann man sich vorstellen, wie sehr der andächtig Eintretende von dieser im matten Oberlichte schimmernden Pracht der Mosaiken und Marmorwände gefangen genommen werden musste, die, sich flächenhaft ohne Vorsprünge den Wänden anschließend, den Innenraum nicht verengen, ihn vielmehr in ein geheimnisvoll farbiges Dunkel zurücktreten lassen.

In dieser Art sind an der Küste des adriatischen Meeres gewiss zahlreiche Kirchen entstanden, von denen allein die oben aufgezählten ein kümmerliches Dasein, zum Theil sogar nur noch in einzelnen spärlichen Resten fristen. Viele von ihnen werden schon in den Stürmen der Völkerwanderung vernichtet worden sein.

2. Die Völkerwanderung.

Zu derselben Zeit, in der das Christenthum vom Osten aus seinen Siegeslauf durch die römische Welt antritt, steigt am nördlichen und nordöstlichen Horizont des Reiches eine Wetterwolke auf, die Jahrhunderte lang drohend über den Grenzen schwebt, bis sie sich im 5. Jahrhundert furchtbar entladet und die westliche Hälfte des inzwischen getheilten römischen Reiches in Trümmer legt. Es waren die Hunnen, welche Bewegung in die starren Völkermassen zwischen der Ostsee und dem schwarzen Meere brachten. Von Osten her in Europa einbrechend, trieben sie germanische und sarmatische Stämme vor sich her, die dann um 380 in Pannonien eindrangen. Im J. 396 klagt der hl. Hieronymus, dass Dalmatien und ganz Pannonien von Gothen, Sarmaten, Quaden, Alanen, Hunnen, Vandalen und Markomannen verheert, unterjocht und geplündert würden. Das heutige Ungarn ist der Herd des Ungewitters geworden, von dort aus stürzten die Wogen über alle Theile der damaligen civilisierten Welt hinweg. Das Kanaan dieser Völker war Italien, dahin zogen sie nach einander durch Natur und Reichthümer verlockt. Zuerst Alarich mit seinen Westgothen, die schließlich in Gallien und Spanien eine neue Heimat fanden. Dann die Hunnen selbst unter Attila, nach dessen Tode im J. 453 sich die Gothen im Westen, die Gepiden im Osten zu Herren des Landes um Theiß und Donau machten. Auch in Noricum tritt das romanische Element immer mehr zurück. Der hl. Severin wirkt dort zwar noch aufopfernd für die Erhaltung der alten Cultur; nach seinem Tode aber, im J. 482, geht das Land für immer an die Barbaren verloren. Inzwischen hatten die Ostgothen im J. 474 über Mösien den Zug nach Italien angetreten, wo sie, glücklicher als ihre Stammesbrüder, unter dem großen Theodorich ein Königreich begründen. In das um die Mitte des 6. Jahrhunderts verödete Pannonien zogen die Longobarden. Doch auch sie folgten bald dem allgemeinen Strome der Zeit und überschritten im J. 568 die Alpen. Die zurückbleibenden Gepiden aber wurden eine Beute der wilden Avaren, die nun bis auf Karl den Großen der Schrecken Mitteleuropas waren. Und auch nach ihrer Vernichtung, als die Cultur Karls des Großen alle Gebiete unserer Monarchie veredelnd durchdrang, wurden die Länder bis

ı die Enns nochmals die Beute eines wilden Volksstammes, der ngarn. Erst nachdem diese durch das Christenthum für die ivilisation gewonnen waren, beginnt in unserer Monarchie jene nunterbrochene Culturarbeit, die bis auf den heutigen Tag währt.

Unter den sich folgenden germanischen Völkerstämmen nahmen .ie Gothen die relativ höchste Culturstufe ein. Sie waren arianische :hristen und hatten eine eigene Schriftsprache, in die ihnen Ulfilas lie Bibel übersetzt hatte. Schon in ihrer Heimat am Pontus traten ie das Erbe der mixhellenischen Cultur an, welche in der griechischen Handelscolonie am schwarzen Meere mit den Hauptstädten Olbia und Pantikapaion blühte. Von dorther wurden ihnen die ersten Culturkeime zugetragen und die Entwicklung einer eigenartigen Kunstübung angeregt. Schon vor dem Eindringen in Pannonien hatten sie daher wohl einen Stil ausgebildet, der sich als ein Gemisch eigenen Geschmackes mit antiken und orientalischen Elementen darstellt. Am charakteristischsten tritt uns dieser Mischstil entgegen an dem Schatze, der 1799 in Nagy-Szent-Miklós in Ungarn gefunden wurde und im Volksmund als der Schatz des Attila bekannt ist. Es sind 23 Stück Goldgefäße im Gesammtgewichte von 1678 8/16 Ducaten, die sich heute im kunsthistorischen Hofmuseum in Wien befinden, alle reich mit Ornamenten und Figuren geschmückt. Zum Theil für zwei Zupane Buela und Butaul gearbeitet, mag dieser Schatz auf die Hunnen und Gepiden übergegangen sein und einem ihrer letzten Fürsten gehört haben, in dessen Kurgangrabe er bis auf unsere Tage verwahrt blieb.

Den Gothen, wie den Longobarden und Gepiden eigen ist eine Art von Goldschmiedearbeiten, die sich auf dem ganzen von diesen Völkern durchzogenen Gebiete haben nachweisen lassen: in Russland, in Petreosa in Rumänien, in Ravenna, Monza, Cividale u. a. O. in Italien, im Grabe des Frankenkönigs Childerich († 481) in Tournay, an den goldenen Kronen aus Guarrazar in Spanien aus der Zeit des Reccesvinthus († 672) etc. Die auffallendste Eigenthümlichkeit dieser Schatzfunde ist die häufige Anwendung von Glasstücken und Granaten, die bald emailartig in vertieften Zellen, bald in erhabener Fassung angebracht sind. Dieser verroterie cloisonnée gehören die Hauptstücke des Schatzes von Szilágy-Somlyó in Ungarn an, der aus 24 größeren Stücken, darunter besonders prächtigen Goldfibeln und Trinkschalen, besteht und

sich heute im Nationalmuseum zu Budapest befindet. Wie hoch geschätzt germanische Goldarbeiter schon im 5. Jahrh. waren, beweist eine Stelle im Leben des hl. Severin, wonach die Königin der Rugier, Gisa, zwei solche Handwerker gefangen hielt, damit sie ihr Schmuck fertigten. Dieselben befreiten sich nur dadurch von der unausgesetzten anstrengenden Arbeit, dass sie den Sohn der Königin in ihre Gewalt zu bringen wussten und mit dessen Tode drohten.

Außer diesen zufällig gemachten Schatzfunden aus der Zeit der Wanderung der germanischen Stämme haben wir eine ungemein große Menge von Schmucksachen aus Silber und Bronze erhalten, die aus Gräberfunden stammen und mit sehr reichen, verschiedenartigen Ornamenten, wie Netzwerk, Zickzack, Rauten, Gitter- und Flechtwerk, abwechselnd mit phantastischen Thiergestalten bedeckt sind. Wir wollen aus dieser Menge von Motiven nur ein einziges herausgreifen und es in seiner Ausbreitung und der Art, wie es in der weiteren Kunstentwicklung fortlebte, verfolgen. Es sind dies jene bandartigen Verschlingungen, die sowohl zu Streifen- wie Flächenornamenten verwendet wurden und ihre reichste Ausbildung in den Miniaturen irischer, angelsächsischer, fränkischer und longobardischer Handschriften erhalten haben. Dieses Ornament findet sich bereits in heidnischer Zeit in alemannischen Grabhügelfunden, und schon die hl. Bonifacius und Bernhard bezeichnen es als unchristlich und für Gotteshäuser unpassend. „Trotzdem blieb es im Volke, unberührt von dem Wechsel der höheren Kunstentwicklung, festgewurzelt, ein Beweis seines nationalen und uralten Ursprunges.“ Eine Eigenthümlichkeit dieser verschlungenen Bänder, soweit sie plastisch verwendet werden, ist, dass sie nicht glatt, sondern bald mit Reihen von Punkten, zumeist aber in zwei oder drei Streifen nebeneinander verlaufen. Wir finden so ausgestattete Schmuckgegenstände in den Gebieten unserer Monarchie ebensogut wie in Deutschland, Frankreich, Italien, der Schweiz, England und Skandinavien, wo dieses Ornament sich bis heute an norwegischen Holzkirchen erhalten hat. In dieser Weise verziert werden wir uns auch den wahrscheinlich von den unterworfenen Gothen erbauten Palast des Attila zu denken haben, wie ihn der byzantinische Gesandte Priscus im J. 448 in Oberungarn zwischen Donau und Theiß sah: aus genau in einander gefügten und mit Schnitzwerk

versehenen Brettern und Balken bestehend. Das angelsächsische Beowulfslied nennt wahrscheinlich diese Bandornamente Wurmbilder.

Nun ist ja nichts natürlicher, als dass die germanischen Völker da, wo sie mit einer hochentwickelten Steinarchitektur in Berührung kamen und durch dieselbe selbst zum Steinbau angeregt wurden, ihr nationales Ornament auf denselben übertrugen. Es zeigt sich das in einigen Motiven schon recht deutlich an dem Grabmale des Theodorich in Ravenna. Diesem vereinzelten Falle aus gothischer Zeit folgt in Italien eine ganze große Periode, die mit dem Verfalle der Kunst nach der longobardischen Eroberung im J. 568 beginnt, im 8. und 9. Jahrh. ihre Blüte hat und erst im 11. Jahrh. neue Formen annimmt. Diese Zeit ist blind für die antike Kunsttradition und unterwirft fast ganz Italien dem barbarischen Geschmacke der Germanen. Es ist ein schwerer, nur durch die Unkenntnis der byzantinischen Kunst erklärbarer Irrthum, wenn man das Auftreten dieses Ornamentes mit dem byzantinischen Einfluss in Verbindung bringen wollte. Dringt doch das in drei gleich breiten Streifen verschlungene Bandornament selbst erst durch die Germanen bezw. die darin von ihnen abhängigen Slaven in Griechenland ein.

Es wird uns daher nicht überraschen, wenn wir auch die österreichischen Küsten des adriatischen Meeres, die, wie wir gesehen haben, in frühchristlicher Zeit in der Steinarchitektur hoch entwickelt waren, überschwemmt finden von Bruchstücken einer Steinornamentik im germanischen Geschmack. Das älteste, bisher unbeachtet gebliebene Beispiel sind die Reste eines Baptisteriums, die heute in der Südwand des Domes zu Cittanova in Istrien vermauert sind. Es sind dies fünf theilweise fragmentierte Arcadenaufsätze, auf denen eine Inschrift meldet, dass Bischof Mauricius, der in einem zwischen 776 — 780 geschriebenen Briefe des Papstes Hadrian an Karl d. Gr. genannt wird, das Baptisterium mit wertvollem Marmor geschmückt und demüthigen Herzens dem hl. Johannes gewidmet habe. In Abbildung 18 *a)* sieht man eines dieser Fragmente: in der Verwendung des Zahnschnittes zeigt sich noch der Zusammenhang mit der Antike, in dem Blattwerke dagegen schon die Umbildung im germanischen Geschmack, der sich in der Taube, besonders aber in den sonst hier angebrachten plumpen Figuren des Einhorns, Löwen, Hirsches und Pfaues rückhaltlos ausspricht. Dieses Baptisterium war so wie dasjenige in Cividale achteckig

mit einem Immersionsbecken, wie in Salona und Parenzo, in der Mitte. Es wurde 1776 vom Bischof Stratico zerstört. Spärliche Reste eines gleichen Baues, wahrscheinlich aus der Zeit um 857 stammend, haben sich in Pola erhalten (Abb. 18 *b*). Ein drittes datiertes



Abb. 18. Steinreliefs des 8. und 9. Jahrhunderts aus Dalmatien und Istrien.

Beispiel dieser Ornamentgattung findet sich in der Sacristei des im J. 709 gegründeten Domes zu Cattaro (Abb. 18 *c*). Es ist ebenfalls ein Arcadenaufsatz, auf dem ein Bischof Andreas genannt wird. Diese beiden letzteren Sculpturen zeigen den germanischen Stil voll entwickelt: das mehrfach gestreifte Band ist in allen mög-

lichen geometrischen Variationen durcheinander geschlungen, die Arbeit flau und nur wenig erhaben. In Aquileja, Grado, Triest, Parenzo, Arbe, Novigrad, Zara, Spalato, Ragusa u. a. O. finden wir eine Fülle ähnlicher Fragmente, die von Baptisterien, Ciborien, Kanzeln, Chorschranken und ähnlichem Kirchenschmuck herrühren. Besonders hervorgehoben zu werden verdienen ein vollständig erhaltenes Altarciborium im Dom auf der Insel Arbe und zwei Relieftafeln mit Darstellungen aus dem Leben Christi, heute in S. Donato in Zara. Ich bilde eine derselben (Abb. 18 unten) theilweise ab, um daran zu zeigen, wie die Künstler jener Zeit die menschliche Gestalt zur Darstellung brachten. Wir sehen die Bildfläche durch Arcaden gegliedert, welche in roher Weise durch dreifach gestreifte Bänder gebildet werden. In der ersten Arcade links umarmen sich Maria und Elisabeth, dann folgt, zwei Arcaden einnehmend, die Geburt Christi. Maria liegt neben der Krippe und streckt die Hand nach unten aus, wo man Christus aus einer Vase ragen sieht, neben der rechts die Amme steht, während links ein Engel das Tuch zum Abtrocknen bereit hält. In der vierten Arcade sind drei Hirten dargestellt, welche mit verwunderten Geberden nach links und oben weisen. Die Composition dieser Scenen ist der byzantinischen Kunst entnommen, welche in diesen Zeiten des größten Verfalles der abendländischen Cultur überall ihre streng durchgebildeten Typen anbringt. Technisch dagegen ist das Relief so drastisch im germanischen Geschmack ausgeführt, man erkennt so deutlich, wie der Steinmetz die von der fast ausschließlichen Ausführung des Ornamentes her gewohnte Manier auch auf die Figurenbildung angewendet hat, dass nur noch die irischen Miniaturenmaler darin weiter gehen konnten.

Es ist begreiflich, dass dieser Kunstgeschmack, von den Longobarden über ganz Italien verbreitet, im Laufe der Zeit, wahrscheinlich schon um 800 Gemeingut aller damals von Byzanz unabhängigen Länder war und auch bei Nichtgermanen Eingang gefunden hatte. Wenn wir daher gefragt würden, ob die im dalmatinischen Binnenlande herrschenden Kroaten sich der byzantinischen oder der germanischen Kunstweise anschlossen, so wäre die Entscheidung sehr einfach, da ja die Kroaten nicht zur griechischen, sondern zur römischen Kirche gehörten, daher ihre Baumeister entweder von Italien holten oder sie, falls dieselben Einheimische waren, nach

dem damaligen Stile der römischen Kirche arbeiten ließen. Und das ist in der That so. Die seit dem J. 1886 in der Nähe von Knin gemachten Funde, in deren Inschriften die Namen kroatischer Fürsten vorkommen, und das Denkmal Branimirs vom J. 888 aus Muč, jetzt im Museum zu Agram, schließen sich durchaus an die germanische Decorationsweise mit den dreistreifigen Bandverschlingungen an. Dieses Ornament lässt sich über Sissek bis hinauf nach Fünfkirchen verfolgen.

Ähnliche durch die politischen Verhältnisse erklärbare Beobachtungen können wir auch dem bedeutendsten erhaltenen Bauwerke dieser Zeit in Dalmatien, der Kirche S. Donato in Zara, gegenüber machen. Sie ist ein massiver Kuppelbau, bei dem der runde Mittelraum von zwei ebenso kreisrunden gewölbten Geschossen umschlossen wird, die auffallender Weise auch über die drei im Osten angebrachten Apsiden weggehen. Die Entstehung dieses merkwürdigen Gebäudes lässt sich im Zusammenhange mit einer Strömung erklären, die durch Karl d. Gr. im Anschluss an die altbyzantinische Kuppelkirche S. Vitale in Ravenna im Frankenreiche aufkommt. Da aber Zara die Hauptstadt des byzantinischen Theiles von Dalmatien war, so würden wir einen Zusammenhang mit den Bauformen Karls d. Gr. nicht erklären können, wenn nicht bekannt wäre, dass Zara mit den andern byzantinischen Städten im J. 805 fränkisch werden wollte. Deshalb war der Bischof Donatus von Zara, wahrscheinlich der Erbauer der Kirche, bei Karl d. Gr. in Diedenhofen. Er mag die damals gerade vollendete Palastkapelle in Aachen gesehen und nach ihrem Muster in wesentlich vereinfachter Form S. Donato erbaut haben. Sein Baumeister gieng dabei recht leichtfertig vor, indem er die Kirche ohne Fundamentierung auf das Pflaster eines antiken Tempelvorhofes setzte und die Mauern in ihren unteren Theilen in der unglaublich naivesten Weise aus antiken Architektur-Fragmenten regellos aufführte.

Wenden wir uns nun wieder dem Norden, Pannonien, Noricum und den westlichen Theilen Österreichs zu, so hat sich dort inzwischen ein neues Culturcentrum gebildet. Um das J. 700 zieht der Bischof Rupert von Worms, nachdem er den Baiernherzog Theodo in Regensburg getauft hat, die Donau hinab, in das Land der Avaren, bis nach Unterpannonien. Auf der Suche nach einem passenden Platze für einen Kirchensitz, hört er von einem Ort an der „Salza,

mit altem Namen Juvavum genannt, wo in alten Zeiten viele Gebäude wunderbar errichtet gewesen, jetzt aber fast zerfallen und von Wäldern bedeckt seien. Hier gründet er im Thale Kloster und Kirche des hl. Peter und auf dem Nonnberge ein Frauenkloster und eine Kirche der Maria. So wurde Salzburg für Österreich, das damals von heidnischen Avaren und Slaven überschwemmt war, der Ausgangspunkt der zum zweitenmale vordringenden christlichen Cultur. Im J. 739 durch den hl. Bonifacius zum Bischofssitz erhoben, richtet es seine Mission zunächst auf das slavische Karantanien, wo im Anschluss an antike Culturstätten Kirchen entstehen: Maria Saal im Herzen Kärntens, in der Stadt Tiburnia bei Spital an der Drau, im oberen Murthale bei Knittelfeld und sehr vielen anderen Orten. Doch gewann das Christenthum dort erst festen Boden nach der Eroberung des Landes durch Tassilo im J. 772 und durch Gründung der Klöster Innichen im Pusterthale 769 im Süden und Kremsmünster 777 im Norden. Dieses ehrwürdige Stift besitzt heute noch Geschenke des Herzogs Tassilo, so den berühmten Kelch mit der Darstellung Christi, der Evangelisten und von vier Heiligen in ähnlich roher Art wie auf dem Relief in Zara. Die Ornamentik ist germanisch, wobei besonders irische Motive stark hervortreten, was nicht wundernimmt, weil der zweite Bischof Virgilius, der der Salzburger Kirche 22 Jahre lang als Abt vorstand, selbst aus Irland stammte und irische Mönche damals durch Bücherillustration und Goldschmiedearbeiten ihren Stil über das ganze Frankenreich verbreitet hatten.

Der Wirkungskreis Salzburgs, dem schon im J. 788 dreiundsechzig Pfarrkirchen angehörten, dehnte sich bald noch weiter aus, als Karl d. Gr. den Vernichtungskrieg gegen die Avaren eröffnete und Herzog Erich von Friaul im J. 796 ihren riesigen, mehrere Meilen im Durchmesser haltenden Hauptring in den Puszten zwischen der Donau und Theiß im Sturm nahm. Karl d. Gr. kam, nachdem er vorher 798 Salzburg zum Erzbisthum erhoben hatte, im J. 803 selbst dahin und bestätigte die Ausdehnung der Kirchenprovinz über ganz Unterpannonien zwischen Raab und Drau. Oberpannonien und die Ostmark fielen an Passau, das seit 798 Suffragan Salzburgs war. Geistliche und Laien waren damals in österreichischen Landen eifrig an der Arbeit, ,,fröhlich grünte christliches Leben an der breitströmenden Donau wie in den Bergthälern

Karantaniens und an den waldumschlossenen Ufern des Plattensees. Gerade hier war eine Culturstätte erwachsen, wie weder vorher noch nachher eine in dieser Gegend bestand; war doch Mosaburg als Sitz eines Salzburger Erzpriesters das kirchliche Centrum des ganzen Fürstenthums Unterpannonien." Kirchen- und Klostergebäude wuchsen allerorten aus dem Boden. Von ihnen hat sich leider kein Rest erhalten. Dagegen besitzt Österreich zwei der bedeutendsten Beispiele karolingischer Buchmalerei: ein Evangeliar, welches angeblich auf Karls des Großen Knien lag, als man seine Grabkapelle in Aachen öffnete, und in den Evangelisten und im ornamentalen Schmucke das Beste leistet, was uns von Darstellungen der damaligen Zeit erhalten ist. Nebenstehende Abbildung (19) zeigt den Buchstaben I am Anfange des Marcus-Evangeliums. Wir erkennen in den einfachen Flechtmotiven das altgermanische Stammesornament wieder. Während diese Handschrift wahrscheinlich in der Schola palatina am Hofe Karls d. Gr. selbst entstanden ist, könnte der sogenannte Codex Millenarius der Stiftsbibliothek in Kremsmünster um 800 in der Schreibstube eines österreichischen Klosters, vielleicht in Kremsmünster selbst, geschrieben sein.

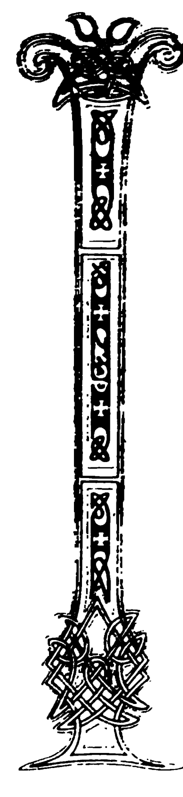


Abb. 19.

So wurden durch Karls d. Gr. Culturbestrebungen und Salzburgs Bemühungen auch in Österreich lebensvolle Keime für eine gedeihliche Entwicklung der Kunst gelegt. Diese trat nicht ein. Um die Mitte des 9. Jahrh. bricht das wilde Reitervolk der Ungarn aus seinen Wohnsitzen zwischen Don und Dniepr auf, zieht im J. 895 in die Avarenwüste zwischen Donau und Theiß und unternimmt von dort aus Raubzüge nach dem Westen, die alles Culturleben Österreichs vernichten. Erst als die Ungarn 955 von Otto I. auf dem Lechfelde endgiltig zurückgeschlagen wurden und sich auf ihr Land zurückzogen, beginnt die Culturarbeit von neuem, diesmal mit dauerndem Erfolge.

3. Die deutsch-romanische Kunst.

Um das Jahr 1000 etwa, in welchem Stephan d. Hl. von Ungarn die Königskrone aus der Hand des Papstes erhält, hat die österreichisch-ungarische Ländergruppe jenes Gefüge angenommen, das sie heute noch besitzt, das Christenthum ist zur allgemeinen Herrschaft gelangt, und eine neue, dritte Culturperiode, die keine gewaltsame Unterbrechung mehr erfährt, beginnt. Mit der Unterwerfung Ungarns unter den römischen Stuhl ist zugleich die Entscheidung darüber gefallen, ob byzantinische oder deutsche Cultur im Lande einander gegenüber stehen sollten. Von nun ab ist die österreichisch-ungarische Ländergruppe ein integrierender Theil der deutschen Cultur, sie macht bis auf die Gebiete südlich der Alpen in der Kunst alle Entwicklungsphasen Deutschlands mit. In der frühen Zeit, mit der wir uns in diesem Capitel beschäftigen, ist sie der empfangende Theil, später, zur Zeit der hohen Blüte unter Karl IV., greift sie selbstthätig in die Entwicklung ein.

Im 10. Jahrh. tritt in Deutschland unter der kräftigen Führung der sächsischen Kaiser eine engere Verbindung der einzelnen Stämme ein, und es entwickelt sich allmählich das Gefühl der Zusammengehörigkeit, welches in der Übertragung der Kaiserwürde an das heilige römische Reich deutscher Nation seinen äußeren Stempel erhält. Die Kunst bleibt nicht lange zurück. Im Beginne des 11. Jahrh. nehmen die Formen einen mehr einheitlichen Charakter an, und es entwickelt sich ein Stil, den wir gewöhnlich als den romanischen bezeichnen, weil er, im Gegensatze zum folgenden gothischen, noch in mehr oder weniger engem Anschluss an die in den einzelnen Landestheilen vorhandenen Reste antik-römischer Kunst entsteht. Unsere Monarchie folgt naturgemäß jenen Ländern, die ihr die Cultur überhaupt übermittelten, d. i. den benachbarten sächsischen, schwäbischen und bairischen Gegenden; doch wird der Zusammenhang im einzelnen Fall nicht so sehr durch die benachbarte Lage, als durch die kirchlichen Beziehungen bestimmt.

Bevor wir an der Hand der bedeutendsten Bauten ein Bild des Verlaufes der romanischen Kunstperiode auf dem Boden unserer Monarchie zu gewinnen suchen, wollen wir uns mit ein paar Worten das Wesen des romanischen Stiles vergegenwärtigen. Die romanische Kirche ist eine Basilika, die sich von der altchristlichen dadurch

unterscheidet, dass ihr selten das Querschiff fehlt und zwischen dasselbe und die Apsis ein quadratischer Raum eingeschoben wird, so dass der ursprünglich T-förmige Grundriss †-förmig wird. Die östlichen Theile ruhen auf einem gewölbten Unterbaue, der Krypta, in welcher die Gebeine des Localheiligen bestattet werden. Die Westseite der Basilika wird dadurch, dass der Vorhof und die Vorhalle wegfallen, freigelegt, wodurch die Façade zur architektonischen Entwicklung gelangt; ihr Hauptschmuck werden nun die Thürme und das in Abstufungen sich verengende Portal. Im Innern kommen neben den Säulen auch Pfeiler zur Anwendung: man bricht mit dem antiken Gesetze, dass die Glieder einer Reihe untereinander gleich sein müssen, und führt dafür häufig den rhythmischen Wechsel zwischen Säule und Pfeiler ein, wobei die eine Seite stets der Spiegel der andern sein muss. Die Säule wird kürzer und stärker, die steilere Basis durch zwischen der viereckigen Unterlage und dem Wulst vermittelnde Blättchen bereichert, und das Capitäl nimmt oft die Form eines Würfels an, in den von unten eine Halbkugel einschneidet. Das Ornament dieser Bauten ist ein Gemisch antiker und germanischer Formen, am häufigsten findet sich die friesartige Aneinanderreihung von Rundbogen. Im allgemeinen lässt sich sagen, dass der Reichthum des Ornamentes im umgekehrten Verhältnisse zur soliden organischen Ausbildung der Architektur steht. — Dies ungefähr die wesentlichsten Eigenthümlichkeiten des romanischen Stiles. In der früheren Zeit bleibt man bei der Holzdecke, später wird die Wölbung eingeführt, womit Hand in Hand strengere Gesetze für die Raumvertheilung auftreten.

Auch in dieser Zeit steht Salzburg an der Spitze. Wir haben von der Gründung des Klosters auf dem Nonnberge durch den hl. Rupert gehört. Bis zum J. 1009 wissen wir nichts von seinen Schicksalen. In diesem Jahre weiht man eine neue Kirche, mit deren Bau nach der Legende Kaiser Heinrich II. in ursächlichem Zusammenhange steht. Im Laufe des 11. Jahrhunderts wird dann allmählich das ganze Kloster neugebaut. Erhalten ist davon nur der ehrwürdige Klosterhof, die älteste auf uns gekommene derartige Anlage in Deutschland überhaupt. Keine Spur jener freien, luftigen Bogengänge der späteren Zeit, die sich in offenen Arcaden nach einem in frischem Grün prangenden Mittelviereck öffnen: massive Mauern umschließen den Gang auch nach der Innenseite zu,

nd nur kleine rundbogige, von kurzen Säulen flankierte Öffnungen issen das Licht einfallen, gestatten jedoch dem Wandelnden wegen arer hohen Lage keinen Blick ins Freie. Streng und düster ist uch die Ausstattung im Innern des Ganges, der aus Kreuzgewölbe-Vierecken besteht, die wie die Fenster von Säulen umrahmt werden, n denen man in sehr alterthümlicher Weise statt der Basis ein Würfel-apitäl verwendet sieht. Hier ist alles noch schwer und lastend, vie wir es in den ersten Entwicklungsstadien jeder Kunst finden.

Wie hervorragend Salzburg im 11. Jahrh. mit seinen massiven Steinbauten dagestanden haben dürfte, beweist eine Notiz, wonach ler im J. 1065 in Passau als Bischof einziehende Sachse Altmann fast alle Kirchen der Ostmark noch in Holz gebaut findet. Die erhaltenen Denkmale mehren sich erst mit dem 12. Jahrh., in welchem eine regere Bauthätigkeit beginnt. Die Kirchen dieser Zeit zeigen deutlich den Anschluss an sächsische Muster. Erklärlich wird das, wenn wir erfahren, dass damals Augustiner Chorherren aus Sachsen und Schwaben zur Regeneration der Klöster berufen wurden und dass insbesondere der Erzbischof Konrad I. (1106—1147) von Salzburg, der, mit seinem Capitel und dem Kaiser zerfallen, eine Zeitlang in Sachsen im Exil gelebt hatte, von dorther nach der Rückkehr in seine Diöcese im J. 1121 Augustiner Chorherren eingeführt habe, welche die Baugewohnheiten ihrer Heimat mit sich brachten. Diese in Sachsen öfter anzutreffenden Eigenthümlichkeiten sind kurz folgende: das Querschiff ragt nicht oder nur wenig über die Seitenschiffwände heraus, alle drei Schiffe schließen an der Ostseite mit Apsiden, die Westseite erhält durch zwei das Portal flankierende Thürme eine symmetrische Façade, und im Innern folgen sich zumeist rhythmisch ein Pfeiler und zwei Säulen.

Einige dieser Merkmale finden wir an der einst vom hl. Rupert gegründeten und nach einem Brande im J. 1127 neuerrichteten Peterskirche in Salzburg, die leider im Laufe der Jahrhunderte weitgehende Veränderungen erfahren hat. Sicher ist, dass das Querschiff nur wenig über die Seitenschiffe herausragte und je zwei Säulen mit einem Pfeiler wechselten. — Am reinsten spiegelt das sächsische Schema die 1163 geweihte Kirche des Stiftes Sekkau in Steiermark wieder. Sie wurde von jenen Augustiner Chorherren erbaut, die Erzbischof Konrad aus Sachsen, wahrscheinlich aus Hammersleben berufen hatte. Wir steigen über neun Stufen in die

feierlich ernste Vorhalle, das sogenannte Paradies herab und stehen dann vor dem in acht Abstufungen profilierten Portale, dessen Säulen und Pfeiler ein einfach ornamentiertes Gesims verbindet, in dessen Höhe um die Wände der Halle ein Rundbogenfries hinläuft. Durch eine Thür mit alten gothischen Holzschnitzereien betritt man das Innere, welches durch klare Gliederung und einfachen Schmuck anzieht. Auf den zu je zweien mit einem Pfeiler wechselnden Säulen sitzen nur mit einer Rosette geschmückte Würfelcapitäle, die eine Deckplatte mit dem in diesen Gegenden so häufig vorkommenden Würfelfriese tragen. Besonders fällt ins Auge, dass jeder Arcadenbogen von profilierten Bändern viereckig umrahmt wird, indem von einem horizontal hinlaufenden Bande nach jeder Säule ein verticaler Streifen herabgeht. Diese einfache Belebung der Wandfläche findet sich in mehreren sächsischen Kirchen, so in St. Godehard zu Hildesheim, in Paulinzelle, Bürgelin und charakteristisch auch in Hammersleben wieder. Das außen nicht vortretende Querschiff ist durch große kreuzförmige Pfeiler, welche den Arcadenfries durchbrechen, vom Langhause getrennt, durch drei Stufen erhöht und hat schwächere Säulen als das Langhaus. Die Krypta fehlt. Das Äußere ist sehr einfach gehalten: ein Rundbogenfries läuft unterhalb des Daches hin, welches ursprünglich aus Holz bestand, später durch eine Wölbung ersetzt wurde.

Die sächsischen Traditionen treten auch am Dome zu Gurk in Kärnten, wo statt des rhythmischen Stützenwechsels der durchgehende Pfeiler gesetzt ist, und in S. Paul im Lavantthale hervor, wo dazu noch kommt, dass das Querschiff breiter als das Langhaus ist. Wegen seiner Krypta und der geschmackvollen Decoration berühmt ist der Dom zu Gurk. Die Krypta, in welche uns Abbildung 20 einen Blick thun lässt, dürfte im J. 1174, wo nach der Haustradition die Gebeine der hl. Hemma in sie gebracht wurden, fertig gewesen sein. Die Decke wird von sechs massiven Pfeilern und genau 100 Säulen getragen. Dass diese Zahl wie in der Sophienkirche zu Constantinopel beabsichtigt war, beweist der Zusatz von je zwei Säulenpaaren statt je einer Säule vor der Altarnische, welche die constructiv nothwendigen 98 Säulen zu 100 ergänzen. Sie alle zeigen das einfache romanische Schema mit dem glatten Würfelcapitäl. Man tritt in diesen unterirdischen

wie in eine der byzan-
hen Cisternen von Con-
nopel oder in eine der
en einiger unteritali-
Kirchen, in denen die
nenform nachgeahmt
it. Die wechselnden
iblicke und das Düster
pärlichen Beleuchtung
diese Erinnerung her-
nur sind die Höhenver-
isse hier in Gurk ge-
ter und der Durchblick
die massiven Pfeiler
gestört. Nicht minder
essant ist die Aus-
ückung der Oberkirche.
Portalvorhalle und die
äle der Säulen im In-
sind denen in Sekkau
ch, nur reicher orna-
iert. Die Arcadenum-
ung fehlt. Besonders
nackvoll ausgestattet
ie über dem Paradies



Abb. 20. Krypta des Domes zu Gurk.

rsten Stock liegende Empore, welche sich nach dem Mittel-
zu in drei, durch Doppelsäulchen getrennten Bogenstel-
n öffnet. Am Äußern, das schon durch die gleichmäßig
liche Farbe des verwendeten Quadermateriales anzieht,
n an der Südseite Rundbogenfriese und romanische Streifen-
nente hin. Die drei Apsiden werden durch Säulchen in drei
fünf Blindarcaden gegliedert, über denen an der reicher
erten Hauptapsis ein Rundbogenfries, ein Rautenband und
Würfelfries hinlaufen, den wir schon an den Capitälen von
kau erwähnten, und der auch an St. Paul im Lavantthale und
ren Bauten dieser Zeit vorkommt. Das Fenster der Haupt-
s ist noch besonders von Säulchen umrahmt und über ihm ein
ief eingesetzt, welches einen Löwen darstellt, der einen Raub-

vogel in den Krallen hält. Von ganz besonderem Interesse ist die Ausschmückung der an der Südseite freiliegenden Wand des rechten Querschiffes: den Giebel entlang läuft ein stufenförmig ansteigender Rundbogenfries, innerhalb dessen zu den Seiten der beiden schmalen und hohen Fenster dünne Säulchen aufsteigen, von denen die seitlichen mit Capitälknäufen an den Stufenfries anschließen, während auf dem mittleren ein Ring aufsitzt. Wenn irgendwo den Details des romanischen Stiles gegenüber, so findet man sich hier einer bis jetzt noch nicht genügend erklärten, merkwürdigen Übereinstimmung mit den prachtvollen Steinkirchen des fernen Armeniens gegenüber: dort sehen wir schon an den in der Blütezeit des Reiches vor der Eroberung der Hauptstadt Ani durch die Seldschucken im J. 1064 entstandenen Kirchen ähnliche Stufenfriese und Säulchen mit Knauf-Capitälen zur Gliederung der Giebelwände verwendet.

Die angeführten Bauten der Salzburger Diöcese waren alle ursprünglich mit Holz gedeckt. Der älteste bedeutendere romanische Gewölbebau findet sich in Niederösterreich. Dort entwickelt sich in der zweiten Hälfte des 11. Jahrh. seit Sicherung der Grenze gegen die Ungarn durch Anlegung der Festung Hainburg im J. 1050 und Erbauung der Burg auf dem Kahlenberge bei Wien unter dem Schutze der Babenberger ein blühendes Leben, das die Gründung mehrerer großen Klöster zur Folge hatte. Schon der obenerwähnte Bischof von Passau, Altmann, hatte 1072—1083 Göttweih gegründet, 1089 Melk und andere Klöster restauriert. Markgraf Leopold III. der Heilige folgt ihm darin mit der Stiftung von Klosterneuburg 1114 und Heiligenkreuz 1135, welches er den Cisterciensern übergibt. Dieser Mönchsorden, 1119 officiell constituiert, machte sich im Gegensatz zu den Bestrebungen Gregors VII. und der Cluniacenser durch die Enthaltung von aller Politik, durch völligen Verzicht auf den Laienverkehr zu Gunsten der Pfarrgeistlichkeit und insbesondere durch die eifrige Pflege des Landbaues schnell beliebt. In Österreich-Ungarn fanden die Cistercienser als Colonisten überall Aufnahme. Heiligenkreuz wurde ihr Centrum. Durch die Babenberger, welche hier ihre Grabstätte fanden, gefördert, konnten Kloster und Kirche im J. 1187 eingeweiht werden. In dieser Zeit war von der Kirche jedenfalls Langhaus und Querschiff fertig, der heutige Chor kam erst später in prächtiger Gothik dazu. Es entspricht der Vorliebe der Cistercienser für den Gewölbe-

ıu, dass die Kirche eine gewölbte Basilika des sog. gebundenen ›manischen Systems vorstellt, eine Bezeichnung, die sich daraus klärt, dass mit der Verwendung des rundbogigen Kreuzgewölbes ›thwendig ein Rhythmus in die, so lange die Holzdecke verwendet urde, zwanglose Baugliederung kommen musste. So wurde das ierungsquadrat, welches da entstand, wo sich das Längs- und uerschiff schnitten, je einmal im Chor und in jedem der Kreuzme, im Mittelschiff dagegen, je nach der Länge desselben, mehrals wiederholt. Damit war aber auch die Breite der Seitenschiffe ꞉geben, weil für sie zur Erzielung einer regelmäßigen Quadratılge die halbe Breite des Mittelschiffes genommen werden musste. ie Ausstattung des Innern ist in Heiligenkreuz, den Principien es Cistercienser-Ordens entsprechend, im romanischen Theile höchst infach. Die Façade, welche in der Art der Querschiffront zu Gurk ehandelt ist, zeigt eine auffallende Verschiedenheit in der Ornamenik der rechten und linken Seite. Das Portal ist bereits spitzbogig.

Ungefähr gleichzeitig mit Heiligenkreuz und Klosterneuburg, n dem nur Theile des Kreuzganges aus der romanischen Zeit rhalten sind, entstanden in Niederösterreich, von Edlen des Landes estiftet, noch eine Reihe anderer Klöster, darunter, durch Cisterienser von Heiligenkreuz bewohnt, im J. 1138 die Abtei Zwettl, welche im J. 1159 fertig dastand. Doch hat sich auch in ihr nur der Klosterhof erhalten. Dagegen hat die dritte große Cisterciensertbtei Niederösterreichs Lilienfeld ihre Kirche in der ursprünglichen Gestalt bewahrt. Diese aber gehört einer neuen Richtung des romanischen Stiles an, auf die wir gleich übergehen werden.

In Böhmen, wo das im J. 973 zum Bisthum erhobene Prag die Führung hatte, bleibt die Kunst dieser Zeit weit hinter den angeführten Bauten der Salzburger und Passauer Diöcesen zurück. Über 100 Reste romanischer Architektur haben sich dort trotz der Zerstörungswuth der Husiten erhalten. Doch sind sie fast alle sowohl den Dimensionen wie der Bautechnik nach von untergeordneter Bedeutung und durchaus abhängig von Deutschland. Bezeichnend dafür ist das Resultat eingehender Untersuchungen ler Klosterkirchen: „Während die Benedictiner sowohl durch Cluny und Hirsau verbreitete Anlagen als auch den Typus älterer Ordenskirchen bewahrten und von Schwaben und der Rheingegend beeinusst erscheinen, hielten die Prämonstratenser sich an den von dem

zweiten Mittelpunkte ihres Ordens ausgehenden Typus, die Magdeburger Liebfrauenkirche, und die Cistercienser an den in Deutschland so beliebten Grundriss von Fontenay." Die größte Kirche dieser Zeit in Böhmen ist die in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts erbaute Stiftskirche zu Kladrau. Es ist bezeichnend, dass die Erbauer keine Eingeborenen, sondern Mönche des schwäbischen Stiftes Zwiefalten waren, die schon von Vladislav I. berufen wurden.

Dafür besitzt Böhmen einen Bau, der uns mit einemmale aus der zurückgebliebenen Kunstübung der Provinz auf die Höhe der damaligen Leistungsfähigkeit hebt. Es ist dies die Kapelle der Hohenstaufenburg zu Eger, die von Friedrich Barbarossa begonnen, im Jahre 1213 unter Friedrich II. vollendet gewesen sein muss. Innerhalb der eng anschließenden Palastbauten gelegen, ist das Äußere so einfach wie möglich gehalten: vier gleichmäßig aufragende Mauern, durch Lisenen, d. h. vertical aufsteigende Mauerstreifen, in rechteckige Felder gegliedert. Im Innern zeigt die Kapelle die Grundform der romanischen Burgkapellen, wie dieselben in Deutschland zahlreich vorkommen: „In zwei Geschossen übereinander zerlegen vier Stützen einen rechteckigen Raum (mit einer Apside im Osten) in neun Joche, die mit Kreuzgewölben überdeckt sind. Das mittlere Joch des unteren Raumes ist deckenlos und stellt so die Verbindung zwischen beiden Geschossen her." Die Burgkapelle in Eger ist der älteste Bau dieser Art. Das Untergeschoss ist noch streng romanisch von massiven Formen mit gedrungenen Säulen, verschiedenartig ornamentierten Würfelcapitälen und rundbogigen Gewölben. Mittelst einer Treppe gelangt man in das Obergeschoss und steht plötzlich überrascht in einer neuen Formenwelt: durch Verjüngung der Mauern, schlanke Verhältnisse und volle Beleuchtung ist hier eine im Verhältnis zum Untergeschoss ungemein weiträumige Architektur geschaffen. Wir befinden uns in der vom Palast aus durch eine Thür zugänglichen Kapelle für die kaiserliche Familie und deren Hofstaat. Die schlanken Säulen, Fenster und Thürwände sind aus weißem, fein poliertem Marmor hergestellt, von den Säulen sind zwei achteckig mit Figuren-, zwei rund mit Laubcapitälen, eine fünfte, besonders zierliche Säule mit gemustertem Schaft befindet sich in der Apsis.

Blicken wir zur Decke des Obergeschosses auf, so entdecken wir hier eine epochemachende Neuerung: bisher kannten wir nur

ndbogige Gewölbe, hier sind die Gewölbe mit einemmale spitzgig. Damit ist der erste Schritt zur Gothik gethan. Bis sich aber ses neue Bausystem voll entwickelt, macht der romanische Stil rschiedene Wandlungen durch. Diese Entwicklungsphase der nst nennt man den Übergangsstil. Er hält seinen Einzug in sterreich allgemein erst im 13. Jahrhundert. Hier in Eger ist sein ihes Auftreten erklärlich, wenn wir annehmen, dass der kaiserliche umeister den Spitzbogen direct aus Frankreich, wo er zuerst gewendet wurde, als etwas Neues importierte.

Der Spitzbogen brachte die Lösung eines peinlichen Zwanges, r darin lag, dass man ein rundbogiges Gewölbe nur über einem uadrat errichten konnte. Aus dem Spitzbogen heraus aber lässt ch jedes beliebige Rechteck mit einem Kreuzgewölbe überdecken. ugleich fand man, dass ein Gewölbe nicht durchgehender Mauerützen bedürfe, sondern nur in den Ecken des Viereckes, über m es errichtet war, kräftig unterbaut werden müsse. Man verärkte daher die Eckstützen durch Strebepfeiler und Bögen und rchbrach die dazwischen liegende Wand durch große Fenster. amit Hand in Hand gieng eine reichere Gliederung der Pfeiler, e Einführung neuer, kelchartiger Capitälformen mit naturaliischem Blätterschmuck, insbesondere des Knospencapitäls, die uflösung der halbrunden Apsis in eine polygonale, durch Kappen erwölbte, die Weglassung der Krypta — kurz die Einführung ler jener Elemente, die bei consequenter Weiterbildung auf den thischen Stil hinführen mussten.

Es sind wohl die Cistercienser gewesen, welche den Überngsstil aus ihrer französischen Heimat mit nach Österreich achten. Gleich die älteste in diesem Stil erhaltene Klosterrche ist von ihnen erbaut: Lilienfeld, eine Stiftung des Babenrgers Leopold, der den Bau 1202 begann. Im J. 1220 fand eichzeitig mit der Beisetzung des Herzogs die Einweihung statt. as Langhaus besteht aus französischen Jochen d. h. spitzbogigen ewölben, wo dem rechteckigen Mittelschiffjoch ein ebenso breites itenschiffjoch entspricht. Dieselbe Anordnung setzt sich auch den Querschiffen und im Chore fort, der ursprünglich polygonal ojectiert, dann aber mit dem von den Cisterciensern mit Vorliebe rwendeten doppelten, viereckigen Umgang umschlossen wurde. e Fenster desselben sind noch rundbogig. Die Kirche ist bis

auf die am Äußern angebrachten Rundbogenfriese ohne ornamentalen Schmuck, die Façade erst im 17. Jahrhundert zugebaut.

Um die Mitte des 13. Jahrhunderts entstehen in Mähren zwei bedeutende Kirchen im Übergangsstile, die Stiftskirchen zu Trebitsch und Tischnowitz. Die Kirche zu Trebitsch ist von besonderem Interesse, weil ihr Grundriss sich noch eng an das sächsische Schema romanischer Kirchen anschließt, das Gewölbe des Mittelschiffes je zwei Jochen in den Seitenschiffen entspricht und noch eine Krypta vorhanden ist. Trotzdem sind die Gewölbe spitzbogig. Daneben finden sich rundbogige Portale und Fenster. Die Kirche zu Tischnowitz dagegen zeigt im Grundplane die vollendet klare Gliederung des Übergangsstiles, nur ist sie im Aufbaue merkwürdig gedrückt, indem z. B. das Mittelschiff fast noch einmal so breit als hoch ist. Ähnlich das Hauptportal, dessen Spitzbogen sich nur wenig über den Halbkreis erhebt. Die überaus zierliche Ornamentik ist ganz frühgothisch, am Portal stehen bereits, wie an gothischen Bauwerken, zwischen den Säulen die Einzelfiguren der Apostel.

Auch die Kirche in Tischnowitz gehört zu einem Cistercienserkloster. Wie in Heiligenkreuz, Zwettl und Lilienfeld steht sie an der Nordseite des Kreuzganges, auf dessen Ausschmückung besonders in den drei niederösterreichischen Klöstern großes Gewicht gelegt wurde. Dreitheilige Säulenarcaden, für die in Heiligenkreuz 390, in Lilienfeld 400 Säulen verwendet wurden, umschließen den viereckigen, in erfrischendem Grün prangenden Innenhof. Die Decke wird von Kreuzgewölben gebildet, Boden und Wände sind mit Grabplatten bedeckt. An der Südseite ist an den Kreuzgang in den Hof herein ein achtseitiges Brunnenhaus gebaut, welches ursprünglich als Waschhaus diente und heute den Wandelnden durch das gleichmäßige Plätschern des Wassers labt. An der Ostseite endlich befindet sich das Capitelhaus, ein viereckiger, säulengetragener Saal mit einem Altar und den Gräbern der Stifter. Alle diese Räume erhielten, soweit sie geschlossen waren, ihr Licht durch farbige Glasfenster, von denen ausgezeichnete Reste in Heiligenkreuz und Klosterneuburg erhalten sind. Nebenstehende Abbildung 21 zeigt ein Fenster aus Heiligenkreuz, welches nur ornamentalen Schmuck aufweist. Im allgemeinen aber herrschen figürliche Compositionen vor: in Heiligen-



Abb. 21. Glasfenster im Kreuzgange des Klosters Heiligenkreuz.



uz sind die Bilder von acht Babenbergern des 12. Jahrh. erhalten, Klosterneuburg Reste einer in drei Parallelen dargestellten Bibel, wahrscheinlich in der Zeit ungefähr von 1279—1335 von den smalern Fridrich, dessen Sohn Walther und dem Meister Eberd ausgeführt wurden.

In Ungarn hat sich von den Bauten Stephans des Heiligen nts Nennenswertes erhalten. Und auch aus der folgenden iode sind nur wenige Reste vorhanden, weil gerade die Kirchen l Klöster am meisten unter den Einfällen der Mongolen in den ren 1241—42 und später unter den Türken schwer gelitten en. Den Raumverhältnissen nach ist der bedeutendste Bau ser Zeit die neuerdings so prächtig wieder aufgebaute Kathedrale . Fünfkirchen, die in ihren Fundamenten mit der Krypta und 1 Unterbau der vier Thürme wohl noch dem 11. Jahrhundert ehört. Wie allen ungarischen Kirchen dieser Zeit, mit Ausme derjenigen zu Ocsa bei Pest, fehlt ihr das Querschiff. in und in der Anbringung dreier Apsiden im Osten zeigt sich Anschluss an die Kunst in Österreich. Wahrscheinlich waren deutsche Einwanderer, die diese und die übrigen romanischen nten Ungarns, unter denen die Kirche in Lébeny die provinziellen genthümlichkeiten am besten erhalten zeigt, errichteten. Nach n Mongoleneinfalle weilte der französische Architekt Villard Honnecourt dort, doch haben nicht erst durch ihn gothische tive Eingang gefunden, sondern schon vor den Mongolenstürmen rch die Cistercienser, die in einem Falle aus Heiligenkreuz, in lern Fällen direct aus Frankreich gekommen waren. Als die st erhaltene Kirche des Übergangsstiles gilt neben den frühesten uten dieses Stiles in der östlichen Reichshälfte, der Kirche zu puszko in Kroatien und der Abteikirche am Martinsberge, dienige von St. Ják, von der die nebenstehende Abbildung 22 ie Ansicht von Nordwesten her zeigt. Der besondere Wert der eischiffigen, in drei Apsiden ohne Querschiff endenden Kirche gt in der reichen Decoration der Außenseite. Wie in Heiligeneuz sind auch hier die Seitenfaçaden durch Pilasterstellungen mit schließendem Rundbogenfries gegliedert. Die Westfaçade ist die kannte sächsisch-österreichische: zwei in vier Stockwerke geliederte und mit Doppelfenstern, Rosen und Rundbogenfriesen eschmückte Thürme zu Seiten des Mittelportals, das besonders

reich im Übergangsstil ausgestattet ist. Wie in Horpácz und Leyden sind die Säulen der schrägen Innenwandungen reich mit



Abb. 22. Die Kirche von St. Ják in Ungarn.

Ornamenten geschmückt, die hier in einzelnen Motiven Ähnlichkeit mit dem gleich zu erwähnenden Riesenthore von St. Stephan

in Wien zeigen. Darüber steigen den Giebel entlang elf mit dem Kleeblattbogen gekrönte Nischen auf, in welchen Christus und zehn Apostel stehen, denen sich die beiden fehlenden an der Kirchenwand in Nischen anschließen. Neben der Kirche sieht man eine alte massive Rundkapelle. Wir finden solche Bauten in allen Gebieten Österreichs nördlich der Alpen. Sie dienten zumeist als Todtenkapellen, haben daher Grüfte und führen den Namen Karner. Der Construction nach besonders interessant ist eine solche Rundkapelle in Břevnow in Böhmen, decorativ reich ausgestattet sind einige dieser Bauten in Niederösterreich.

Über Ungarn gieng der romanische Stil weiter nach Siebenbürgen, wo die Kirchen in Michelsberg und Karlsburg zeigen, auf wie bescheidener Stufe die Architektur hier stehen blieb, und weiter nach Dalmatien, wo man in Zara und besonders am Dom zu Traù romanische Grundriss- und Capitälbildungen nachweisen kann, die in der Zeit des ungarischen Einflusses in diesen Gegenden entstanden sind. Im übrigen aber schließt sich Dalmatien und Istrien in dieser Zeit durchaus an die Traditionen des italischen Kunstkreises an, wofür Hauptbelege der in vier Stockwerken über der Vorhalle des Juppiter-Tempels aufsteigende Campanile zu Spalato, das Portal des Domes zu Traù, der Dom zu Zara mit der reichen Façade, an der vier Säulengallerien zwei Fensterrosen umschließen, und der Dom zu Aquileja sind, denen sich auf südtirolischem Boden noch der Dom zu Trient anschließt. Es ist von besonderem Interesse, an den Domen von Traù und Trient die Vermischung deutscher Raumvertheilung mil italischer Ausschmückung zu beobachten, welch letztere sich insbesondere in der Art der Portalbildungen zeigt. Das Portal des Domes zu Traù, wohl das reichste auf österreichischem Boden überhaupt, wird von zwei Säulen zwischen zwei vorspringenden Ecken gebildet und nach vorn durch die auf Löwen stehenden Gestalten von Adam und Eva abgeschlossen. Von dem übrigen reichen Sculpturenschmuck sei nur die Darstellung einer Geburt Christi des Meisters Raduanus vom J. 1240, Reste eines Monatscyklus und acht die Pilaster tragende Gestalten erwähnt, deren Costüm locale Motive zeigt. Die Nebenportale des Domes zu Trient haben, wie die im Äußern angebrachten Säulengallerien, echt lombardische Bildung, indem vor das Portal Vorbauten gelegt sind, deren vorderste Säulen auf

Löwen ruhen. Der Einfluss dieser lombardischen bezw. italischen Sitte lässt sich über Trient hinaus, auch in den Portalen der Stiftskirche zu Innichen (Stadtseite), von S. Zeno in Reichenhall, an der Franciscanerkirche und ehemals auch am Dome zu Salzburg u. a. O. nachweisen. Die bedeutendste Portalanlage der nördlichen Kronländer ist das mit Ornamenten im Geschmacke der Schotten von St. Jakob zu Regensburg ausgestattete Riesenthor von St. Stephan in Wien, welches, nach 1258 entstanden und 1276 schon zum erstenmale, später aber wiederholt restauriert, wieder Vorbild für andere Portale Österreichs, so z. B. für die Stiftskirche zu Wiener Neustadt, die Dreikönigskapelle in Tulln u. a. O. geworden ist.

Eine Vorstellung von der Eigenart der Anbringung und des Inhaltes der romanischen Bildhauerarbeiten mag Abbildung 23 der zwischen etwa 1210—1230 entstandenen Apsis der Kirche zu Schöngrabern in Niederösterreich geben. Wir sehen das Halbrund der Apsis wie gewöhnlich durch Säulen gegliedert und oben mit einem Rundbogenfries abschließen. Ein horizontales Gesims theilt dann die Flächen nochmals. In den oberen Streifen sind in der Mitte hohe Fenster gebrochen, zu ihren Seiten oben rechts je eine Säule und wie auch auf der linken Seite Sculpturenschmuck ohne Umrahmung in die Wand eingelassen. Im unteren Feld ist unter jedem Fenster eine größere figürliche Darstellung angebracht. Wir wollen die mittlere, welche in Abbildung 23 unten vergrößert wiedergegeben ist, näher ansehen. Da thront in der Mitte eine in ein langes Gewand gehüllte Gestalt, welche die rechte Hand segnend erhebt und in der linken ein Scepter hält. Beiderseits knien Männer, der rechts hält ein Garbenbündel, der links ein Lamm: es sind Kain und Abel, welche Gott ihr Opfer darbringen. Neben Kain sieht man links noch eine Gestalt, welche ihn am Ohre fasst, das personificierte Böse, welches ihm mit Einflüsterungen naht. Unter dem Throne liegt ein schuppiger Drache, der Menschen im Rachen und in den Krallen hält: er ist ebenso wie der Löwe, der Bär u. a. Raubthiere das Symbol des Bösen, hier der Hölle. In ähnlicher Weise stellen die andern Sculpturen den Kampf des Guten und Bösen dar, indem sie mit dem Sündenfall beginnen und mit der Seelenwägung enden.

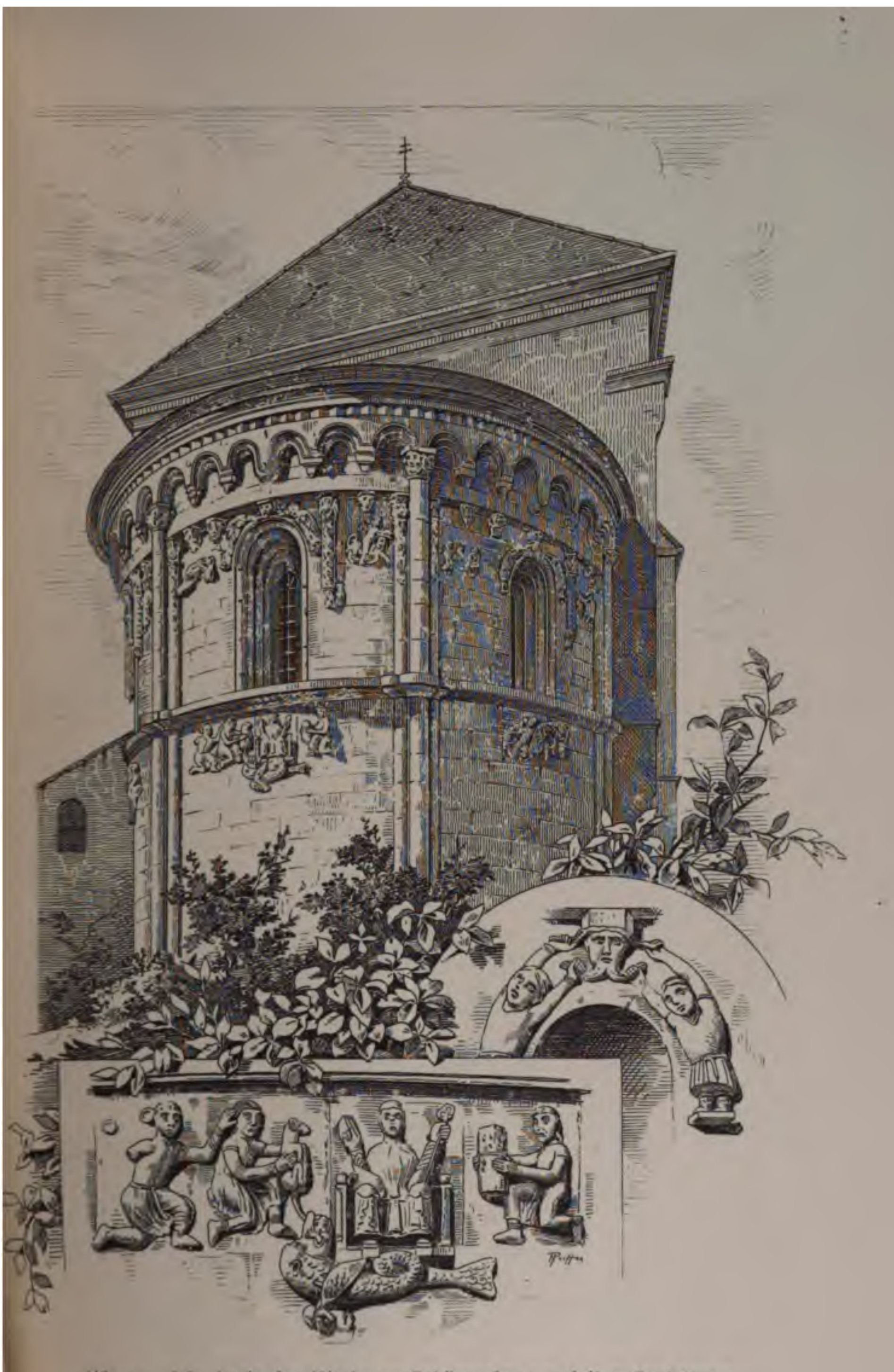


Abb. 23. Die Apsis der Kirche zu Schöngrabern und ihre Sculpturen.



bb. 24. Mittelbild der Malereien im Nonnenchore des Domes zu Gurk.



Beispiele solchen figürlichen Sculpturenschmuckes sind nicht ıäufig. Öfter kommen rein ornamentale Motive vor. In beiden ıtungen verdienen besonderer Erwähnung die zum großen il erst beim Umbau des Domes zu Fünfkirchen zu Seiten des :naltares aufgefundenen Sculpturen. Die figürlichen stellen istus in der Glorie, Propheten und biblische Vorgänge dar schmückten die Zugänge zur Krypta. Die rein ornamentalen lpturen bildeten den Schmuck des Laienaltares selbst. Sie von hohem kunstgeschichtlichem Interesse, weil wir neben igen Stücken, welche die mehrstreifigen Bandverschlingungen ıltgermanischer Roheit zeigen, der Hauptmasse nach Bandımente von einer Feinheit der Motive und der Ausführung en, wie sie sich schon im 10. Jahrhundert auf dem Gebiete der ıntinischen Kunst nachweisen lassen.

Die Innenräume der romanischen Kirchen hat man mit ereien geschmückt und zwar die Architekturtheile mit farbigen amenten, die Wandflächen mit Bildern der Bibel, wobei man ı Parallelen aus dem alten und neuen Testament einander :nüberstellte, abwechselnd mit Heiligenlegenden und den Ge- :en einzelner Heiligen in architektonischen Umrahmungen. alten haben sich aus der älteren romanischen Zeit nur wenige piele, so in der Krypta des Domes zu Aquileja Scenen aus Leben der Localheiligen, in der Vorhalle der Kirche auf Nonnberge in Salzburg die Brustbilder heiliger Bischöfe und sten, ferner Reste in der Stiftskirche zu Lambach und in der ›bskirche zu Tramin. Das interessanteste Beispiel der Zeit des rgangsstiles sind die Malereien im Nonnenchore d. h. in der ı erwähnten Empore über der Vorhalle des Domes zu Gurk, :he die Herrlichkeiten und den Preis des künftigen Lebens in den stellungen des irdischen Paradieses und des himmlischen Jerum zeigen sollen. Das Centrum des ganzen Bildercyklus bildet an die Ostwand gemalte Darstellung der thronenden Mutteres, wie sie Abbildung 24 wiedergibt. Wir sehen Maria, durch Krone als Himmelskönigin bezeichnet, auf einem reichen one sitzen und das in ihrem Schoße stehende Christuskind kosen. Zu Seiten des Thrones stehen, denselben stützend, i Tugenden, Liebe und Keuschheit, und unten zwei mit ıben ausgezeichnete Löwen, denen sich nach außen zehn andere

anschließen: es sind die zwölf Apostel, die Fundamente und die Stärke des Glaubens. Das ganze Bild ist von einer Arcade umschlossen, die oben mit einem Rundbogen verziert ist, aus dem auf Maria zu sieben Tauben, die sieben Gaben des hl. Geistes, fliegen. Wir sehen also, wie auch hier jede figürliche Beigabe ihren symbolischen Sinn hat.



Abb. 25. Bronzener Leuchterfuß im Dome zu Prag.

Reich ausgeschmückt mit derartigem symbolischen Bildwerk waren auch die Geräthschaften, welche den Kirchen aus frommen Stiftungen zuflossen: die Altäre selbst, mit den sie überdeckenden Ciborien, die Schranken des Presbyteriums und die Kanzeln, von denen noch da und dort Reste erhalten sind. Dazu die reichen Paramente, Altaraufsätze, Kelche, Reliquien, Leuchter u. dgl. mehr. Einen Begriff von dem Reichthum des an diesen Geräthen angebrachten Schmuckes mag der in Abbildung 25 dargestellte bronzene Leuchterfuß des Domes zu Prag geben. Der Stamm

wird von drei Füßen getragen, welche aus Drachenleibern gebildet sind, die mit Kopf und Klauen am Boden aufstehen. Auf jedem Drachen sitzt ein nackter Mann, der von vorn durch ein Ungethüm bedroht wird und hinter sich einen Löwen hat, dessen Rachen er mit der Hand fasst. Zwischen den Leuchterfüßen sitzt vor den, den Mittelstamm umrankenden Blättern je eine reich gekleidete Gestalt, welche in den Händen Zweige hält oder wie in dem abgebildeten Felde die Hände ausbreitet, während die Füße in dem Maule zweier Ungeheuer aufstehen. Auch hier mag der Kampf des Lichtes mit der Finsternis, des Guten mit dem Bösen dargestellt sein in den nackten, der Sieg dagegen in den schönen bekleideten Gestalten der Mitte. Eine der prachtvollsten Leistungen romanischer Kunst besitzt das Stift Klosterneuburg in dem berühmten Altaraufsatze, welchen zum Theil ein französischer Meister, Nikolaus von Verdun, im J. 1181 gearbeitet hat. Er besteht aus 51 Emailtafeln, welche in drei Parallelen Scenen der Bibel darstellen, die das Muster für andere derartige Cyklen Österreichs z. B. die Glasmalereien in Klosterneuburg selbst und die Holzthüren des Gurker Domes geworden sind. Von Bücherillustrationen sind das Evangeliar Heinrichs IV. in Krakau, das Wyschehrader Evangeliar in Prag und ein prächtiges Antiphonar im Stifte St. Peter zu Salzburg zu nennen.

Es erübrigt uns nun noch, einen Blick zu werfen auf die Profanarchitektur dieser Zeit. Die romanische Burg, auf hohen, möglichst unzugänglichen Felsen erbaut, war von einer oder mehreren Ringmauern umgeben, vor denen sich Wassergräben und Pallisadenwerk hinzogen. Die Mauern schlossen nach oben zu auf der Innenseite mit einem Rundgange, der Burgwehr, ab, nach außen mit Zinnen. Im Kriege versammelten sich hier die Kämpfenden, im Frieden die schaulustigen Damen, wenn es ein Turnier oder sonst ein Schauspiel im Freien zu sehen gab. Ein Thor mit Zugbrücke und Fallgitter und Thürme unterbrachen die Mauerflucht. Innerhalb des Befestigungsringes lagen drei getrennte Gebäude: der große Saal (palas), das Haus, welches die Wohn-, Schlaf- und Arbeitszimmer für den Besitzer, seine Gemahlin und das Gesinde enthielt (Kemenate), und der große Befestigungsthurm (Donjon, später Bergfried genannt). Dazu kam die Burgkapelle, welche bald, wie in Eger, ein selbständiger Bau, bald in einem der andern

Gebäude untergebracht war, und die nöthigen Wirtschaftsräume
Der Palas war der Repräsentationsraum der Burg, auf ihn häuft
man allen Schmuck, den der Reichthum des Burgherrn aufbringe
konnte. Die Holzdecke war mit buntfarbigen Ornamenten ge
schmückt, die Wände von rundbogigen, durch Säulen getheilte
Fenstern durchbrochen, neben denen in Erkern Sitze angebrach
waren. Zwischen den Fenstern hiengen an hölzernen Rahme
kostbare Teppiche, welche die Wände unten zieren sollten. Diese
„Umbhang" wurde von der Burgfrau gearbeitet, die oft die Thate
des Gatten darauf zur Darstellung brachte. Die Mitte des Saal
wurde je nach der abzuhaltenden Festlichkeit eingerichtet, d
Gäste auf der zu dem Saale führenden Freitreppe empfange
Unter dem Saale, im Erdgeschoss, befanden sich Küche, Kell
und Schlafräume für die Dienerschaft. Neben dem Palas ist
der Thurm, welcher wesentlich zur Burg gehört, ihr Wahrzeich
ist. Er hat in romanischer Zeit zumeist viereckige Form. D
Eingang befand sich in beträchtlicher Höhe, damit er im Fal
der Gefahr nicht zu leicht zugänglich wäre. Den untersten Th
nahmen Verliese für Gefangene ein, dann folgten die Wohnräum
endlich zu oberst die Stube des Thurmwächters. Alle diese Ba
lichkeiten werden in den altdeutschen Dichtungen wiederholt e
wähnt, im Palas war es, wo Walther von der Vogelweide auf d
Burgen der Babenberger seine Lieder vortrug.

In allen Theilen Österreich-Ungarns sind Burgen zum Th
von sehr hohem Alter erhalten. Auf dem Basteifelsen zu Eg
steht die Burg Friedrich Barbarossas, von der noch neben d
Resten des Palas der uralte, aus Lavablöcken erbaute Thurm u
die oben besprochene Kapelle erhalten sind. Den besten Überbli
über eine romanische Burg und die am Fuße derselben liegen
Stadtbefestigung erhalten wir in Friesach in Kärnthen. Die Anla
der heutigen Stadtmauer, welche wie die zu Constantinopel a
dem Wassergraben, der niedrigen Vor- und der hohen Hauptmau
besteht, geht in ihrer Anlage zurück auf das J. 1134 und Konrad I
denselben Erzbischof von Salzburg, der die sächsischen Baugewoh
heiten im Kirchenbau einführte. Auf dem Petersberge daselb
stehen noch die Umfassungsmauern des mächtigen Donjon's d
Burg mit einer frühromanischen, mit Malereien geschmückte
Kapelle im mittleren Stockwerk und darüber der Kemenate d

Besitzers; daneben Reste des Palas und anderer jüngerer Bauten. Hier in Friesach veranstaltete im J. 1217 Leopold der Glorreiche von Österreich das große Turnier, an dem 10 geistliche Fürsten und 600 Ritter theilnahmen, und das Ulrich von Liechtenstein beschrieben hat.

Im 12. Jahrhundert wird auch Wien neu befestigt. Durch die Anlage der Hainburg, bewacht von den Babenberger Burgen in Mödling und am Kahlenberge, war das Wiener Becken in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts vor den Raubeinfällen der Ungarn sichergestellt worden. In der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts schon werden die meisten der Orte genannt, die 1891 mit Wien vereinigt wurden, und Wien selbst zur Residenz der 1156 zu Herzögen erhobenen Babenberger gemacht. Ihre Stadtburg befand sich am Hof, dem Herzogenhof, auf dem die Turniere abgehalten wurden. Wien dehnte sich damals im Viereck aus vom tiefen Graben bis zur Rothenthurmstraße und vom Donaucanal bis zum Graben, der seinen Namen ja daher hat, weil er damals Stadtgraben war. Das Kärnthner Thor befand sich am Stock-im-Eisenplatz, und die Stephanskirche, welche 1147 vom Bischof Reginbert von Passau geweiht wurde, lag außerhalb der Stadt im Viertel der fremden Kaufleute, die sich um die Wollzeile gruppierten. Auf der andern Seite war beim Heidenschuss ein Thor, dem gegenüber auf einer Anhöhe seit 1158 das von irischen Mönchen von St. Jakob in Regensburg zur Aufnahme der Kreuzfahrer gegründete Schottenkloster sich erhob. In der Stadt selbst werden die Kirchen des hl. Rupert, dessen Jünger in nachrömischer Zeit von Salzburg aus das Christenthum hierhergebracht haben sollen, S. Peter, S. Pankraz am Hof und S. Maria am Gestade genannt. Als sich die Stadt unter den Babenbergern blühend entwickelte, wurde die Burg an ihre heutige Stelle verlegt und die Stadt bis zur Herrengasse und Himmelpfortgasse erweitert. Damals entstand auch ein neues Thor, neben welchem die Kirche des hl. Michael als des Schützers am Eingange, wie in Salzburg und in byzantinischen Kirchen erbaut wurde. Man erkennt diese Punkte in der heutigen Stadt noch deutlich am Zusammenlaufe der Straßen. Und noch ein zweitesmal, wie in unseren Tagen, wurden die Mauern der Stadt im 13. Jahrhundert herausgeschoben, so dass Wien damals den Umfang annahm, der bis 1858 von den Basteien umschlossen war.



DAS SPÄTE MITTELALTER.

VON

PROFESSOR DR. JOSEF NEUWIRTH.



. STEPHAN IN WIEN UND ST. VEIT IN PRAG.



26. Büste des Meisters
am an der Kanzel des
ner Stephansdomes.

angsam begann von Frankreich aus die Gothik ihren Siegeszug über das südwestliche Deutschland hin gegen Osten; ihr schrittweises Vorwärtsdringen ließ den Wellenschlag der neuen Kunstweise erst verhältnismäßig spät die Gebiete unseres Kaiserstaates bespülen. Denn sie hatte bereits die Zeit ihrer vollsten Blüte erreicht, als man ihr in der Aufführung großartiger Kirchenbauten hier huldigte und Gelegenheit zur wirkungsvollsten Verwendung
: herrlichen Mittel bot. Der Natur der gothischen Kunstentlung entsprechend äußerten sich im österreichischen Gebiete :hmal wie in Böhmen unmittelbar französische, vorwiegend aber :che Einflüsse, was sofort ein Blick auf zwei der bedeutendsten schen Kirchenbauten, auf St. Veit in Prag und St. Stephan in , lehrt. Dass aber die Bauthätigkeit der österreichischen er lebendigen Antheil hatte an der organischen Ausgestaltung Bauwesens im ganzen deutschen Reiche, in welcher das der lichen Schule entwachsene Laienthum Genossenschaften zu len, die Elemente des Baubetriebes zunftmäßig zu bewahren zu lehren anfieng, fand eine allseitig anerkannte Bestätigung r Thatsache, dass die 1459 behufs Regelung des Bauhütten is in Regensburg tagenden deutschen Steinmetzen Wien als der vier Vororte in Hüttenangelegenheiten bestimmten. Das as beste Zeugnis für den in der Wiener Bauhütte herrschenden , als dessen großartigste baukünstlerische Verkörperung der zu St. Stephan in Wien betrachtet werden muss.

Derselbe stellt sich in seinem heutigen Zustande nicht als ein chlossenes Werk einer einzigen Stilepoche dar, sondern lasst

sogar drei Stilentwicklungsformen an seinem gewaltigen Aufbau theilhaben, in welchem die Dreiheit zu einer bewundernswerten Einheit vereinigt erscheint und gewissermaßen die Einheit des dreipersönlichen Gottes, für dessen würdige Verehrung der fromme Sinn verschiedener Jahrhunderte den herrlichen Dom erstehen ließ, gleichsam mit der stummen Sprache der Steine zu dem ehrfurchtsvollen Beschauer redet.

Die ältesten Theile des Baues, nämlich das bekannte Riesenthor nebst der Westfaçade bis zu dem Gesimse über den Rundfenstern, gehören der letzten Periode des romanischen Stiles an und stammen aus dem Anfange des 13. Jahrhundertes. Nach dem Brande von 1258 erfuhr die dreischiffige, mit überhöhtem Mittelschiffe ausgestattete Anlage eine durchgreifende Veränderung, da die drei Apsiden des ursprünglichen Abschlusses einem stark ausladenden Querhause mit polygonal schließendem, ziemlich weit ausgedehntem Mittelchore weichen mussten, während an der Westfaçade von dem genannten Simse an die achteckig in vier Stockwerken ansteigenden Heidenthürme aufgeführt und die Mittelschiffswölbungen durch Einziehung spitzbogiger Kreuzgewölbe erhöht wurden. 1276 traf ein neues Brandunglück das wieder hergestellte Gotteshaus, dessen Wölbungen so schwere Beschädigungen erlitten, dass man den Neubau des Chores bald in Angriff nahm und unter Albrecht dem Weisen im Jahre 1340 vollendet hatte. 1359 legte Rudolf IV. den Grundstein zum weiteren Ausbaue, der mit der Inangriffnahme des mächtigen Südthurmes begann und nach und nach die einzelnen Theile des noch für den Gottesdienst verwendeten Langhauses umfasste, aber gegen das Ende des 15. und in der ersten Hälfte des 16. Jahrhundertes verhältnismäßig so geringe Förderung erfuhr, dass der nördliche Thurm, an dessen Aufführung man nach der 1446 erfolgten Einwölbung des Langhauses 1450 schritt, nur halb vollendet wurde (Abb. 27). Denn 1562 gab man den Gedanken an den Ausbau dieses Theiles auf, welchen man in der noch heute erhaltenen Form abschloss.

Haben auch die folgenden Jahrhunderte dem ehrwürdigen Baue manche Veränderung zugefügt, so ist doch der Hauptbestand desselben noch unversehrt erhalten und durch die geniale Restauration des Dombaumeisters Friedrich Freiherrn von Schmidt, der nach dem Hofbaurathe Sprenger und dem Dombaumeister Leopold Ernst



Abb. 27. Nordöstliche Ansicht von St. Stephan in Wien.



ederherstellungsarbeiten von 1862 an leitete, den Südthurm
bschloss und nach der Vollendung des Äußern seine ganze
nnische Sorgfalt dem Inneren widmete, unserem Zeitalter
ermaßen in neuer Schönheit erstanden.

ie an der Aufführung des Domes betheiligten Meister sind
it der zweiten Hälfte des 14. Jahrhundertes bekannt. Nächst
us Klosterneuburg berufenen Meister Wencla, der auf die
und Leitung des Baues den meisten Einfluss gehabt und
04 der Bauführung vorgestanden haben soll, erlangten der
en Südthurm vollendende Hans von Prachatitz und Hans
baum, der 1446 das Langhaus einwölbte, die größte Bedeu-
ür die Ausführung des Werkes, an welchem auch Ulrich
ng, Heinrich Kumpf, Christoph Horn, Lorenz Spenyng, Lien-
teinhauer und Georg Khlaig von Erfurt, Seyfrid Künig von
nz, Anton Pilgram u. a. arbeiteten.

ie ältesten Partien des Stephansdomes deuten auf Beziehungen
gensburg; denn die Anordnung des Riesenthores, dessen
ngen mit einem ähnlichen Säulenreichthume wie in St. Em-
in Regensburg ausgestattet sind, zeigt besonders in den
ben- und Zickzackverzierungen, in den mystischen Thier-
lenschengestalten Anklänge sowohl an St. Emmeram, als
n St. Jakob, welches als Mutterhaus des Wiener Schotten-
s Einfluss auf die Bauthätigkeit Wiens genommen hat. Steht
phan schon mit diesem Detail, dessen reiche Ausschmückung,
n Blick auf die Bauten zu Münchengrätz in Böhmen, Tre-
in Mähren, St. Ják in Ungarn, Wiener-Neustadt u. dgl.
n Österreich-Ungarn nicht ungewöhnlich war, auf dem Boden
ldeutschen und besonders der Regensburger Überlieferung,
es gar nichts Auffallendes, dass auch die zweitälteste Partie
esonders in Süddeutschland verbreitete System der drei-
en Anlage berücksichtigt. Denn wie der 1275 begonnene
sburger Domchor an der einfachen deutschen Chorbildung
lt und die mittlere der drei aus dem Achteck schließenden
apellen um ein Gewölbejoch vorspringen ließ, so musste
Meister, welcher nicht viel später mit dem Chorbaue von
phan in Wien betraut wurde, auf dessen Grundrissdisposition
benden Einfluss gewann und die dem Regensburger Dom
hlusse entsprechende Anordnung wählte, in dem für Regen...

burg maßgebenden Ideenkreise seine Ausbildung empfangen habe
Die drei nahezu gleich hohen Schiffe des mächtigen Hallenbau
dessen einfache Kreuzgewölbe ansprechend gegliederte, schlan
Pfeiler tragen, erhalten durch hohe viertheilige Fenster hinreiche
Licht. Es war gewiss keine kleine Aufgabe, diesen ernsten u
würdigen Chor, dessen Anlage von den Verhältnissen des älter
Baues abhängig blieb, mit der Westfaçade in eine gewisse harm
nische Verbindung zu bringen; denn die Berücksichtigung d
Chores und der Westfaçade band dem Meister des Langhauses
Hände, der die Kreuzform des Gotteshauses nicht durch Einsch
tung eines Querhauses betonte, sondern nur durch zwei in die A
desselben gestellte Thürme andeutete. Da die Breitendimension
gegeben waren, so konnte nur darin eine gewisse Freiheit bethät
werden, dass durch Vergrößerung der Pfeilerabstände die Seit
schiffsjoche des Langhauses quadratisch wurden und statt der
Verhältnisse zum Chore erforderlichen 6 Pfeilerpaare nur 4 a
gestellt zu werden brauchten. Damit verband sich die Anordnu
zweier Fenster in jedem Gewölbejoche, wodurch die Außenwa
in Pfeiler aufgelöst und der Druck der reichen Netzwölbung all
auf die wirkungsvoll gegliederten und prächtig belebten Strel
pfeiler übertragen wurde. Diese reiche Fenstereinstellung erhöl
wie der edle Zug in den reichen Formen der vollständig in fre
Maßwerk aufgelösten prächtigen Langhausgiebel die malerisc
Wirkung des Außenbaues. Nicht minder reich wurden die beid
im Erdgeschosse der Thürme eingestellten Vorhallen und die zw
Seitenschiffsportale des Langhauses ausgestattet; ihr plastisc
Schmuck hielt sich in allen Einzelheiten auf gleicher Höhe.

Die Reinheit der Hallenanlage, welche in der nicht viel frül
begonnenen Kirche des Cistercienserstiftes in Zwettl all ih
charakteristischen Reiz bewahrt hatte, ist auch hier in hö
gelungener Weise zur Geltung gekommen. Ihre Anwendung
so bedeutenden Kirchenbauten auf österreichischem Gebiete lä
es begreiflich erscheinen, dass sie hier sich rasch ein gewis
Heimatsrecht erwarb. Mag auch die Verbindung der bei
Thürme mit dem Kirchengebäude nur eine lockere sein, ind
dieselben sich nicht so sehr organisch aus letzterem, sondern m
selbständig neben letzterem entwickelten, so bleibt doch der v
endete Südthurm eine nahezu unvergleichliche Meisterleistung

ıen Thurmbaues; die Tendenz pyramidaler Zuspitzung ist
äußerst wenigen Fällen wieder so entschieden und gleich-
durchgeführt und in der glänzenden Durchbildung des
es gleich glücklich, wirkungsvoll und abwechslungsreich
ısdrucke gekommen. Wie die Thürme des Regensburger
es Kölner Domes, die Thurmpyramiden zu Freiburg i. B.
lm die Umrisse des jeweiligen Stadtbildes beherrschen und
charakteristischen Eigenthümlichkeiten desselben gehören,
:t auch der Thurm des Wiener St. Stephansdomes, eines
ksthümlichsten Baudenkmale unseres ganzen Kaiserstaates,
idealem Ziele zustrebender Gebieter auf das Häusermeer
iserstadt an der Donau, das ihm gleichsam in stummer
ung zu Füßen liegt. Seiner gedenkt selbst der schlichte,
n Hörensagen damit bekannte Handwerker oder Landmann
wundernder, im Banne des Gewaltigen stehender Scheu und
h mit dem überquellenden Gefühle vaterländischen Stolzes.
unterstützt diese Wirkung besonders auch die Thatsache,
kein zweites Bauwerk Wiens, das ja an bewundernswerten
ıngen der Architektur reich ist, so viele Erinnerungen an
:nde weltgeschichtliche Ereignisse sich knüpfen und z. B.
ber die Grenzen unseres Vaterlandes die Erinnerung aller
:ten an diesem Wahrzeichen der Christenheit wie an einem
im Meere die zweimal vom Osten verheerend anstürmende
:r Türkenbedrängnis zerschellen lässt.
as malerisch Wirkungsvolle des Wiener Stephansdomes,
Aufbau nicht an die beschränkten Grenzen eines bestimmten
ıs gebunden erscheint, beruht insbesondere darin, dass die
edenen Meister mit ebenso viel Glück als künstlerisch fein-
m Verständnisse dem bereits Ausgeführten und Geplanten sich
ssen und ihre eigenen Entwürfe unterzuordnen verstanden.
h wurde bei aller Verschiedenheit der Anschauungen ein har-
hes Ganze erreicht, in dem der ausklingende Romanismus,
und späte Gothik gleich beachtenswert bleiben; der deutsche
bau weist mit Nachdruck auf die Eigenart der künstlerischen
uungen hin, unter deren maßgebendem Einflusse die Aufführ-
es großartigsten österreichischen Baues stand. Haben doch
ıselben außer heimischen Arbeitern, die aus Melk, Pulkau,
Kremsmünster, Liesing kamen, besonders die aus deutschen

Ländern zuströmenden Werkleute, aus Mainz, Köln, Thüringen, W falen, Preussen, Böhmen, Passau, Re burg, Leipzig, Erfurt, Constanz u. jederzeit in bedeutender Anzahl gearbeitet.

Während sich von dem plastis Schmucke des romanischen Baues nahe nur das Tympanonrelief des Ri thores erhielt, welches den throne Erlöser innerhalb der von zwei knie Engelsgestalten gehaltenen Man zeigt, hat sich von den plastis Arbeiten späterer Stilrichtungen m beachtenswerte Leistung bis in Gegenwart herüber gerettet. Tre gearbeitete, noch in ursprüngli Bemalung erhaltene Heiligensta



Abb. 28. Die Kanzel im Wiener Stephansdome.

schmücken die Pfeiler des Langhauses; unter den schönen Grabdenkmälern ist neben der erwähnenswerten Tumba Rudolfs des Stifters und dem einst auf den Dichter Neidhart von Reuenthal bezogenen Baldachingrabe die bedeutendste Leistung das großartige, in rothem Marmor ausgeführte Grabmal Kaiser Friedrichs III., dessen Herstellung dem 1467 berufenen Nikolaus Lerch von Leyden übertragen, aber erst 1513 von Michael Dichter vollendet wurde. Das groß angelegte und reich ausgestattete Werk bietet außer der individuell durchgebildeten Porträtgestalt des Kaisers an den Seiten des Sarkophages und des Unterbaues zahlreiche Reliefs und Heiligenstatuetten, deren verschiedenwertige Ausführung auf Antheilnahme von Gesellen hindeutet. Hochachtbare Leistungen der Holzschnitzerei lieferte Meister Veit Rollinger in den schönen Chorstühlen des Presbyteriums, die auf Bekanntschaft mit den großen Arbeiten des berühmten Ulmer Schnitzers Syrlin hindeuten, während Meister Heinrich von Wien die Apostelgestalten des 1481 vollendeten Taufsteines in einer mehr einheimischen, aber theilweise von Nikolaus Lerchs Kunst berührten Vortragsweise herausarbeitete. Geradezu köstlich in seiner Art ist der Aufbau der 1512 vollendeten Kanzel (Abb. 28), deren Brüstung die auch sonst bei Kanzelbrüstungen wiederholt eingestellten, hier außerordentlich lebendig und ausdrucksvoll behandelten Kirchenväterbüsten schmücken, indes den prächtig aus Holz gearbeiteten Schalldeckel die Darstellung der 7 Sacramente zieren; gewisse Anklänge an niederländisch-französische Arbeiten haben gerade in Wien für diese Zeit durchaus nichts Auffallendes.

Leicht und ansprechend hat Meister Anton Pilgram von Brünn die herrliche Kanzel angeordnet, unter deren Treppe er an dem Pfeiler seine eigene, höchst charakteristisch gearbeitete Büste (Abb. 26) einstellte. Noch mehr Lebenswahrheit und treffliche Individualisierung als bei letzterer sind bei der Büste des Baumeisters Jörg Oechsel, die den Orgelfuß im nördlichen Seitenschiffe schmückt, zur Geltung gekommen. Beide Büsten vermitteln in höchst gelungener und anziehender Weise die Vorstellung von der persönlichen Eigenart zweier um den Stephansdom verdienten Meister.

Gegenüber dem Reichthume gothischer Sculpturen müssen die im Wiener Stephansdome erhaltenen Überreste der gleichzeitigen

Malerei, von denen die Reste des Martinsaltares, die Madonna des sogenannten Speisaltares und Glasmalereien besondere Beachtung verdienen, immerhin spärlich genannt werden; in ihnen kommt freilich auch nicht im entferntesten künstlerische Originalität in solcher Weise wie z. B. bei dem Friedrichsgrabmale oder der Kanzel zum Ausdrucke.

Es ist selbstverständlich, dass die Ausführung des großartigen Baues, welche verschiedene Generationen mit frommer Opferfreudigkeit förderten und theilnahmsvoll verfolgten, der verklärende Hauch der Sage umspann und auch St. Stephan in Wien zu den Baumeistersagen des deutschen Mittelalters sein Scherflein beisteuerte. Durch die an Hans Puchsbaum und Meister Pilgram anknüpfenden Sagen klingt der Zug der Zeit, welche sich noch nicht zum vollen Bewusstsein der Macht des Genius aufgeschwungen hatte und die Vollendung ungewöhnlicher Werke zunächst der Einwirkung übernatürlicher Mächte zurechnen zu dürfen vermeinte.

Inwieweit diese Auffassung vielleicht aus der vom Schleier des Geheimnisvollen verhüllten Organisation der Bauhütten sich entwickelte, deren Mitglieder Laien gegenüber im Bannkreise hochgehaltener Zunftüberlieferungen standen, ist heute noch nicht mit Sicherheit zu entscheiden, da die Nachrichten über das deutsche Bauhüttenwesen und seine Vororte, zu denen Wien zählte, noch kritischer Prüfung bedürfen. Aber lauter als die immerhin kargen Angaben über die Bauführung des Stephansdomes reden die Steine des herrlichen Gotteshauses, dass Wien sich seiner führenden Stellung im Hüttenverbande des deutschen Reiches stets würdig erwiesen hat.

Ein fast ebenso inhaltsreiches und glänzendes Capitel in der Geschichte der gothischen Baukunst füllt die Bauthätigkeit Böhmens unter den Luxemburgern. Unter König Johann fasste die französische Richtung im Lande festeren Boden, da der Prager Bischof Johann IV. für die Inangriffnahme der Raudnitzer Elbebrücke und zur Unterweisung einheimischer Werkleute den Meister Wilhelm mit drei Genossen von Avignon berief, Markgraf Karl von Mähren als Böhmens Statthalter die Hradschiner Königsburg nach Art des alten Louvre offenbar durch französische Architekten ausführen und König Johann nicht nur gleichzeitig in Prag viel im „französischen Stile" bauen ließ, sondern auch die Ausführung des neuen



Abb. 29. Südseite des Prager Veitsdomes.

ies dem in Avignon aufgenommenen Mathias von Arras
g. Während der Regierung Karls IV. und Wenzels IV.
ich die der französischen Gothik so nahestehende, jedoch
deutschem Fühlen mehr zusagenden Weise weiter ent-
Richtung der Kölner Schule breite Bahn. Wohin man
überall reiche, umfassende Bauthätigkeit! In der Landes-
idt und ihrer unmittelbaren Umgebung erstanden die Klöster
thäuser, Karmeliter, Serviten, der Benedictiner zu Emaus
Ambros, der Augustinerchorherren in Karlshof, der Nonnen
Katharina, die Collegiat-Kirche St. Apollinar, die Teyn-
die Stephans-, Michaels-, Heinrichs-, Egidius- und Jakobs-
die großartige Karlsbrücke und die über den Rücken des
iberges sich hinziehende Hungermauer. Auf dem Lande
an hinter Prag nicht zurück; König, Adel, Geistlichkeit
gerthum wetteiferten gleichsam in der Aufführung prächtiger
Hochragende, theils noch erhaltene, meist aber verfallene
wie Karlstein, Schreckenstein, Maidstein, strebten ebenso
e die großen Pfarrkirchen der wohlhabenden Städte Kutten-
Kolin, Königgrätz, Nimburg, Pilsen oder Prachatitz gegen
, die Klosteranlagen der Cistercienser in Hohenfurt, König-
l Skalitz, der Augustinerchorherren in Raudnitz, Wittingau,
und Rokytzan, der Minoriten in Eger, Krummau und
s giengen gleich vielen anderen der Vollendung entgegen.
chtigen Erker des Altstädter Rathhauses und des Carolinums
, die Reste verschiedener Befestigungsanlagen und Nach-
über Bürgerhäuser vermitteln eine klare Vorstellung von
ntheile, welchen die Kunst an der Ausschmückung des
aues hatte.

e großartigste Bauleistung der Luxemburgerzeit bleibt der
sdom in Prag (Abb. 29), zu welchem am 21. November 1344
önig Johann den Grundstein legte. Die Vollendung des
erfolgte erst 1385 unter Wenzel IV., während dessen Re-
1392 der Bau des Langhauses in Angriff genommen wurde.
n Husitenkriegen ruhte die Fortführung des Werkes, dessen
ellung erst Wladislaw II., welcher durch seinen Baumeister
t Rieth das spätgothische Oratorium einbauen ließ, wieder
9 ins Auge fasste; doch trat bald abermals neuer Stillstand
war wenigstens ein Glück, dass die verschiedenen Perioden

turen, die namentlich nach dem Hradschiner Brande von 1541 und nach der Verwüstung des Domes durch die Calvinisten im Jahre 1619 nöthig geworden waren, rasch ausgeführt wurden. Der Gedanke, den Dom zu vollenden, tauchte unter Leopold I. wieder auf, welcher am 3. September 1673 eigenhändig den Grundstein zum Ausbaue legte. Da aber die Türkenkriege alle verfügbaren Geldmittel zu verschlingen begannen, so gerieth das rasch emporsteigende Werk neuerdings ins Stocken und wurde bald ganz eingestellt. Ebenso wenig als diese Versuche führte die Ausarbeitung von Plänen, die der Prager Erzbischof Ferdinand Graf von Kuenburg für den Weiterbau des Domes entwerfen ließ, zur Vollendung des Werkes. Die Erfolglosigkeit aller dem Domausbaue geltenden Bestrebungen bewahrte den großartigsten Kirchenbau Böhmens vor dem Geschicke, im Geiste anderer Stilideen, neben welchen das Verständnis der Gothik keinen Platz mehr hatte, fortgeführt zu werden. So ist es als ein Glück zu bezeichnen, dass der Ausbau des Prager Domes erst unserem Jahrhunderte vorbehalten blieb, in welchem das Interesse für den gothischen Stil gerade in Österreich durch die Schöpfungen hochbegabter Meister neuerlich belebt wurde, und unter der fachmännisch tüchtigen und äußerst gewissenhaften Leitung des Dombaumeisters Jos. Mocker rüstig vorwärts schreitet.

Was an dem Prager Dome fertiggestellt und für gottesdienstliche Zwecke in Verwendung ist, wurde nahezu ausschließlich zwischen 1344 bis 1419 aufgeführt. Es ist das Werk der Dombaumeister Mathias von Arras (1344—1352), Peter Parlers von Gmünd (bis 1397), seines Sohnes Johann (bis 1406) und des 1418 genannten Steinmetzen Peter. Die beiden ersteren haben für den Dombau die größte Bedeutung; denn von Meister Mathias stammt der den Charakter der Anlage bestimmende Plan, indes Peter Parler den Bau mehr als 40 Jahre geleitet hat und auch sein Sohn das Werk offenbar in seinem Sinne fortführte. Der Antheil der beiden ersten Dombaumeister lässt sich dem entsprechend auch mit ziemlicher Sicherheit abgrenzen.

Dem Geiste der französischen Gothik, in welchem Mathias von Arras herangewachsen war, entstammt der Gedanke einer fünfschiffigen Anlage mit mäßig ausladendem Querhause und einem aus fünf Zehneckseiten gezogenen Chorschlusse, den ein Kranz fünf radianter Kapellen umgibt. Der Chor bis zur unteren Gallerie,

der in allen Fenstern die gleichen Maßverhältnisse [illegible] niedrige Kapellenkranz ist von Meister Matthias [illegible] welcher die Chorumgangspfeiler streng und einfach [illegible] plastischen Schmuck und malerische Reize meidet, [illegible] zeichnet und in einer gewissen [illegible] Licht und Schatten sich [illegible] nur das Nothwendige und Regelmäßige [illegible].

Wie anders der zweite Dombaumeister, der aus Gmünd in Schwaben berufene Peter Parler! In seinem [illegible] pulsierendes Leben. Erfindungsgabe [illegible] Vielseitigkeit und Kühnheit [illegible] überreichen Schatze seiner Begabung [illegible] für die Betonung schlanker Verhältnisse [illegible] Chore über dem breit [illegible] Kapellenkranze [illegible] Wald von Strebepfeilern mit [illegible] auf. Doppelte Strebebögen [illegible] welchem durch die [illegible] Maßwerke eine wundersame [illegible] giebel und fein [illegible] originelle Wasserspeier und [illegible] es fast vergessen, dass nicht [illegible] und bereits der langgestreckten [illegible] werkes das Wort gegönnt ist.

Aber Peter Parler bewährte [illegible] nicht nur seine ungemeine Kühnheit [illegible] der Ausstattung des Äußern und des Innern seine Meisterschaft auf plastischem Gebiete. [illegible] Wenzelskapelle [illegible] Grabdenkmale Přemysl Ottokars I. und II. [illegible] büsten, die am Chorschlusse [illegible] und mehrere der Porträtbüsten auf der Triforium[illegible] letzt erwähnten Büsten [illegible] Behandlung, meist lebenswahr [illegible] fassung, sind die originellste [illegible] die Züge der für die Dombau[illegible] Herrscherhauses, der [illegible] inspectoren und der zwei ersten Dombaumeister [illegible] lieferte. Erwägt man, dass Peter Parler auch [illegible]

gestühl des Domes anfertigte und die Herstellung anderer plastischer Arbeiten, wie der Tumbendeckel für die Herzogsgräber überwachte, so ergibt sich die Gewissheit, dass dem überwältigenden Eindrucke des Prager Domes der Stempel seines Genius in allen Theilen aufgedrückt war.

Zur plastischen Ausstattung gesellte sich auch reicher malerischer Schmuck, dessen spärliche Überreste sich an einigen Kapellenwänden erhielten. Deutlich erkennbar sind nur die unteren Wandmalereien der Wenzelskapelle, auf fein gemustertem Goldgrunde, in welchen 1372 bis 1373 geschliffene Halbedelsteine eingesetzt wurden, wahrscheinlich durch den vom Dombauamte beschäftigten Meister Oswald ausgeführt; sie behandeln die Leidensgeschichte Christi. Venetianische Mosaikarbeiter vollendeten 1371 über dem dreitheiligen Südportale die jetzt abgenommene große Mosaikdarstellung des jüngsten Gerichtes, bei welchem gleichsam als Fürbitter die sechs Landespatrone Böhmens erscheinen, ein von den Zeitgenossen vielfach bewundertes Werk.

Auch die Kleinkunst hatte einen bedeutenden Antheil an der Ausschmückung des Veitsdomes. Die Thüre zur Wenzelskapelle und jene für das Sacramentshäuschen in derselben lassen noch heute den feinen Geschmack der Schmiedearbeit bewundern, und der trotz zahlreicher Unfälle immerhin sehr bedeutende Reichthum des Domschatzes an Reliquiarien aller Art und kostbaren Kirchenausstattungsgegenständen vermittelt einen zuverlässigen Rückschluss auf die Opferwilligkeit der Gläubigen aller Bevölkerungsschichten, die das Kostbarste zur Ehre des Höchsten opferten. Viele dieser Stücke sind einheimische Werke, von den Mitgliedern des Herrscherhauses gespendet und durch die damals zahlreichen, bereits in festorganisiertem Zunftverbande lebenden Goldschmiede Prags gearbeitet. Eines derselben erweist sich nach dem Werkzeichen, das sich auf dem Schmelzgrunde des Monstranzfußes befindet, als eine Schenkung des Dombaumeisters Peter Parler und zeigt in höchst interessanter Weise die Wechselbeziehungen zwischen Architektur und Goldschmiedekunst, welch letztere gern die schönsten und wirksamsten Motive jener für ihre Schöpfungen verwendete. Gerade diese Thatsache beleuchtet aufs deutlichste den weitgehenden Einfluss, welchen die Anschauungen des nahezu ein halbes Jahrhundert in Böhmen hervorragend thätigen zweiten Dombaumeisters auf das Kunstleben

s gewannen; in ihrem Banne standen Architektur, Plastik
schmiedekunst und zollten in der Eigenart ihrer Entwick-
ı Genius des deutschen Künstlers reichlich den Tribut
: Zusammengehörigkeit.

Aufführung eines so großartigen Domes und die voll-
ıstlerische Ausstattung desselben nach jeder Richtung war
ere durch die vortreffliche Regelung des ganzen Baubetriebes
ıt, über welchen die erhaltenen Dombaurechnungen aus
:n 1372 bis 1378 die zuverlässigsten Aufschlüsse geben,
ıan eine vollständig klare Vorstellung von der Bauführung
ßen mittelalterlichen Domes erhält. Administration und
e Leitung waren vollständig getrennt.

erstere besorgte das Dombauamt, für welches der Bauherr
:h der Erzbischof mit dem Capitel — aus der Domgeistlich
n Bauinspector und einen Bauschreiber ernannte. Als
:toren waren bis zu dem Husitensturme Busco, Nikolaus,
ıbecz, Benesch von Weitmil, Andreas Kotlik, Jaklinus
zel von Radecz thätig. Sie nahmen die Geldsummen in
, welche Ablässe, Vermächtnisse, Strafgelder der Geist
ıd Laien, sowie eigens veranstaltete, besonders von der
:eit geförderte Sammlungen dem Dombaufonde zuführten,
. davon alle beim Dombaue beschäftigten Arbeiter und
ür die Beistellung aller Materialien und Geräthe, wobei
s Rechnungsführer und Stellvertreter der Bauschreiber
geordnete Aufsichtsorgane der Hüttenaufseher und H[illegible]
ur Seite standen. Die genaue [illegible]
r Bestallungsformel der Dombauinspectoren [illegible]
nungslegung vor dem Bauherrn zeigt [illegible]
:ion des Dombauamtes, das für die [illegible]
vertragsmäßig einen geeigneten [illegible]
selbe stand an der Spitze der [illegible]
:elle der heutigen errichtet und [illegible]
n heizbaren Raume versehen [illegible]
hzeitig auch andere Bauten [illegible]
ıfgenommene Parlier [illegible]
zen, welche aus allen Gegenden [illegible]
olen und Ungarn zuwanderten [illegible]
us Böhmen selbst stammten [illegible]

Vereine mit der Thatsache, dass der den meisten Einfluss übe
Meister deutscher Herkunft war und in deutschen Bauhütten se
Ausbildung und frühere Beschäftigung gefunden hatte, das e
schiedene Vorwalten der deutschen Gothik, wie sie die Kölner Hü
aus französischen Vorbildern selbständig weiter entwickelt ha
Die Bezahlung der Steinmetzen, deren Zahl meist zwischen 10 u



Abb. 30. Büste Karls IV. auf der Triforiumsgallerie des Prager Domes.

20 schwankte, manchmal aber noch höher stieg, erfolgte nach d
genau auf den Zoll abgemessenen Arbeit der einzelnen Werkstüc
für welche wie in Wien feste Lohnsätze aufgestellt waren, so d
eigentlich jeder Arbeiter selbst mit dem Maßstabe des eige
Fleißes die Höhe seines Einkommens regelte; nur für den Do
baumeister war der Wochenlohn mit 56, für den Parlier im Somm

mit 20 und im Winter mit 16 Groschen vertragsmäßig festgesetzt, während der zuletzt Genannte in Wien 1404 wöchentlich 16 Gr. 2 Pfnn., 1430 aber schon 1 Pfund 22 Pfnn. bezog.



Abb. 31. Büste der Gemahlin Karls IV. auf der Triforiumsgallerie des Prager Domes.

Sollte das Werk gedeihen, so mussten das Dombauamt und die technischen Leiter des Baues auch Hand in Hand gehen; das scheint thatsächlich zumeist der Fall gewesen zu sein. Welch bemerkenswerte Anerkennung des ersprießlichen Zusammenwirkens beider liegt darin, dass auf der Triforiumsgallerie, für deren Ausschmückung der dankbare Bauherr die Porträtbüsten aller für die

Förderung des Dombaues wichtigen Personen bestimmte, neben den Mitgliedern des Herrschergeschlechtes (Abb. 30 u. 31) und den Erzbischöfen die Dombauinspectoren außer Jaklinus und die beiden ersten Dombaumeister als in gleicher Weise des Gedenkens der Nachwelt wert hingestellt wurden! Der bedeutungsvollen Thätigkeit der administrativen und technischen Leiter des Dombaues konnte kein schöneres Zeugnis ausgestellt werden, das gleichzeitig feinsinnig die Macht des Genius in dem Künstler ehrte und jener weltlicher und geistlicher Fürsten gewissermaßen gleichstellte, da die Baumeisterbüsten nicht wie anderwärts an untergeordneten Orten gleichsam eingeschmuggelt, sondern an hervorragender Stelle als den Großen der Erde vollständig gleichberechtigt bezeichnet wurden. Das bezeugt mit der Thatsache, dass Karl IV. seine eigenen Hofmaler, Hofgoldschmiede und Steinschleifer, sowie Wenzel IV. seine besonderen Maler, Illuminatoren, Baumeister u. a. bestellte, die unter den Luxemburgern in Böhmen sich stetig mehr entwickelnde Bedeutung der Künstlerindividualität, die man durch Ehrenauszeichnungen und materielle Begünstigungen der verdienten Anerkennung zu versichern suchte.

Nur so vortreffliche allgemeine Verhältnisse der Bauführung und ein so zielbewusstes Zusammenwirken aller betheiligten Kräfte ermöglichten die Herstellung des großartigen Dombaues, dessen Erhaltung und Denkmale stets die Fürsten unseres Allerhöchsten Herrscherhauses interessierten. Ferdinand I., der 1535 dem Dombaue bestimmte Einnahmen zuwies, ließ durch Bonifaz Wohlgemuth und Hans Tirol die Herstellung des Domes nach dem Brande von 1541 durchführen und eine kostbare Orgel aufstellen; ebenso sorgte Rudolf II., unter welchem das von dem berühmten Alexander Colin gearbeitete Grabmal Ferdinands I., seiner Gemahlin Anna und Maximilians II. aufgestellt wurde, Ferdinand II. und die große Kaiserin Maria Theresia hochherzig für die Behebung der Beschädigungen und die Instandhaltung des Domes, dessen Ausbau unter persönlicher Theilnahme Leopolds I. in Angriff genommen wurde. Die oberen Bilder der Wenzelskapelle, welche die Legende des heil. Wenzel behandeln, aber später vollständig überarbeitet wurden, interessierten den kunstsinnigen Erzherzog Ferdinand von Tirol derart, dass der mit seiner Unterstützung ausgebildete Mathias Hutsky von Pürglitz die in den kunstgeschichtlichen Sammlungen

Allerhöchsten Kaiserhauses heute noch aufbewahrten Copien
rtigte. Und wie der Beginn des Prager Dombaues unter dem
n eines kunstsinnigen Herrschers stand, der das von der Geist-
keit so verständnisvoll betriebene Werk in hochherziger Frei-
igkeit förderte, so geht unter einer dem Kunstschaffen unseres
erlandes nicht minder freundlichen Regierung der großartige
nach Jahrhunderte langer Unterbrechung seiner Vollendung
ähhlich entgegen.



KARLSTEIN IN BÖHMEN UND RUNKELSTEIN IN TIROL, ZWEI BURGEN.

Kein weltlicher Fürst des 14. Jahrhundertes kann sich in hochsinniger Förderung der Kunst mit Karl IV. messen. Zeigte sich dieselbe auch an verschiedenen Orten seines weiten Reiches, zu Ingelheim oder Nürnberg nicht minder als zu Breslau oder Tangermünde, in bemerkenswerter Weise, so erstreckte sie sich doch in keinem anderen Lande derart wie in Böhmen auf alle Gebiete des Kunstschaffens, denselben mit der Berufung und Beschäftigung auswärtiger Meister neue, befruchtende Ideen zuführend. Fremde Baumeister und Steinmetzen, Erzgießer, Maler, Mosaikarbeiter und Goldschmiede kamen ins Land und fanden bei der Erbauung und Ausstattung der Kirchen, Klöster, der Burgen und Bürgerhäuser reichlich lohnende Arbeit, wodurch das Sesshaftwerden der Fremden und die fortschreitende Organisation der für die Kunstpflege wichtigen Zünfte nicht wenig gefördert wurde. Diese beiden Umstände mussten im Vereine mit der für das Land so ruhigen Regierung die Herausbildung bestimmter, das Kunstschaffen im allgemeinen beeinflussender Anschauungen ermöglichen, deren Berücksichtigung bei Bauten, Bildwerken und Arbeiten der Kleinkunst heute noch die einzelnen Denkmale als dem Ideenkreise der Kunstübung Böhmens unter Karl dem IV. zugehörig bezeichnen lässt; die Kunst dieses Landes hat während der genannten Epoche hervorragende Bedeutung für die Kunstgeschichte im allgemeinen.

Kein Wunder, dass an den Namen des Herrschers, unter welchem ein goldenes Zeitalter der Kunst für Böhmen hereinbrach, hochbedeutende, noch bestehende Baudenkmale ganz eigener Art anknüpfen! Karlshof mit seiner einzig dastehenden Kuppel über dem Achteck des Kirchenhauses, die vielbewunderte Karlsbrücke, welche theilweise der Überschwemmungskatastrophe des Septembers 1890 zum Opfer fiel, und die eben dem Abschlusse einer voll-

kommen sachverständigen Restauration nahe Burg Karlstein beleben schon mit dem bloßen Namen selbst in weiten Schichten des Volkes das gesegnete Andenken des kunstsinnigen Fürsten.

Am 10. Juni 1348 ließ derselbe durch den Prager Erzbischof Ernest von Pardubitz auf einem mächtigen Felsen in einer malerischen Seitenschlucht des Beraunthales den Grundstein zu einer Burg legen, welche nach der am Tage der Einweihung des Baues (27. März 1357) getroffenen Verfügung zur Erhöhung der Erinnerung an den königlichen Erbauer nach seinem Namen Karlstein benannt werden sollte. Zugleich wurde die Burg zur Aufbewahrungsstätte der deutschen Reichskleinodien, wertvoller Reliquien und der wichtigsten Urkunden sowie zur Wohnung des Kaisers ausersehen, wenn derselbe einsam und zurückgezogen vom Welttreiben sich dem Gebete und frommen Andachtsübungen hingeben wollte.

Die ausgedehnte Anlage zerfällt in vier selbständige Theile. Durch das Thor des Vorwerkes gelangt man zur Vorburg, deren Gebäude der Burggraf und die Lehnritter benutzten, wodurch manche Änderung des Innern erfolgte; durch einen gedeckten Gang stehn dieselben mit dem malerischen Brunnenthurme auf dem Westvorsprunge des Burgberges in Verbindung. Der östlich von der Vorburg liegende Palas, dessen beide Untergeschosse zu Stallungen, Vorrathsräumen und Dienerwohnungen benutzt wurden, enthält über der Nikolauskapelle die im vierten und fünften Geschosse befindlichen kaiserlichen Wohnräume, deren Verbindungstreppe in dem östlich angelehnten, auch die Altarräume der Nikolaus- und der Privatkapelle des Kaisers enthaltenden Halbthurme eingeordnet ist. Von dem kaiserlichen Schlafgemache aus war das an den Palas anstoßende Wohnhaus der vier Canonici zugänglich; vom Palas führte eine jetzt erneuerte Verbindungsbrücke in die höher liegende Collegiatkirche, deren Erdgeschoss Gefängnisräume enthielt, so dass der über der Dechantswohnung liegende Kirchenraum erst im zweiten Stocke angeordnet ist. In der Mauerdicke der südlichen Kirchenwand ist die Katharinakapelle ausgespart.

Wie Vorburg, Palas und Collegiatkirche eine durch Befestigungswerke geschützte, selbständige Anlage bilden, so ist auch der auf dem Gipfel des Burgfelsens mächtig ansteigende Hauptthurm durch eine mit fünf Wachhäusern besetzte Mauer befestigt. Im dritten Thurmgeschosse liegt die berühmte Kreuzkapelle, zu

welcher das südlich vorgebaute Treppenhaus emporführt, indes die beiden unteren Geschosse nur schmucklose, mit Kreuzgewölben versehene Gemächer enthalten und die zwei obersten Geschosse durch eine wie bei der Collegiatkirche im Mauerkörper eingelassene Treppe zugänglich werden.

Diese gedrängte Angabe der wichtigsten Bestandtheile der ausgedehnten Burganlage und ihrer Anordnung zeigt, da die Burgen durchschnittlich meist eine Kapelle und nur ausnahmsweise wie in Eger eine Doppelkapelle hatten, sofort auf eine ganz besondere Bestimmung des Baues, welcher außer der im Palas liegenden Privatkapelle des Kaisers noch drei Kapellen und eine selbständige Collegiatkirche umfasste und auch zur Aufbewahrung von Reliquien dienen sollte. Das verleiht der befestigten Burg einen stark betonten kirchlichen Zweck und macht dieselbe zugleich zu einer geheiligten Stätte. Diese Absonderlichkeit der Anlage und Verwendung lässt auch auf ein bestimmtes Vorbild schließen, in welchem mit der durch Befestigungswerke geschützten Residenz sich eine ausgesprochen kirchliche Bestimmung verband. Das war bei der Papstburg in Avignon der Fall, welche Karl IV. bei seinen Besuchen am päpstlichen Hofe kennen gelernt hatte und als mächtigster weltlicher Herrscher der Christenheit in seinem Erblande nachzubilden befahl. Zur Ausführung des Werkes konnte kein erfahrenerer Meister gefunden werden als der von Avignon berufene erste Prager Dombaumeister Mathias von Arras, der ja den Musterbau genau kannte und wahrscheinlich sogar selbst bei der Vollendung desselben beschäftigt gewesen war; nach seinem Tode führte den Karlsteiner Bau ein nicht näher bekannter Architekt, jedoch sicher nicht Peter Parler zuende.

Ist auch die Anlage der verschiedenen Gebäude die ursprüngliche, so hat sich doch nur in wenigen Räumen die kunstgeschichtlich hochinteressante Anordnung und Ausstattung erhalten. Wichtiger als die cassettierten Holztäfelungen und die Reste des glasierten Fliesenbelages im Palas, dessen kaiserliche Privatkapelle stark beschädigte und nur theilweise genauer kenntliche Wandmalereien bietet, sind die Räume der Collegiatkirche und der Katharinakapelle. Die Wände der ersteren zieren später theilweise übermalte und nicht mehr ganz zusammenhängend erhaltene Darstellungen aus der Apokalypse, die tief durchdachte Composition der unbefleckten

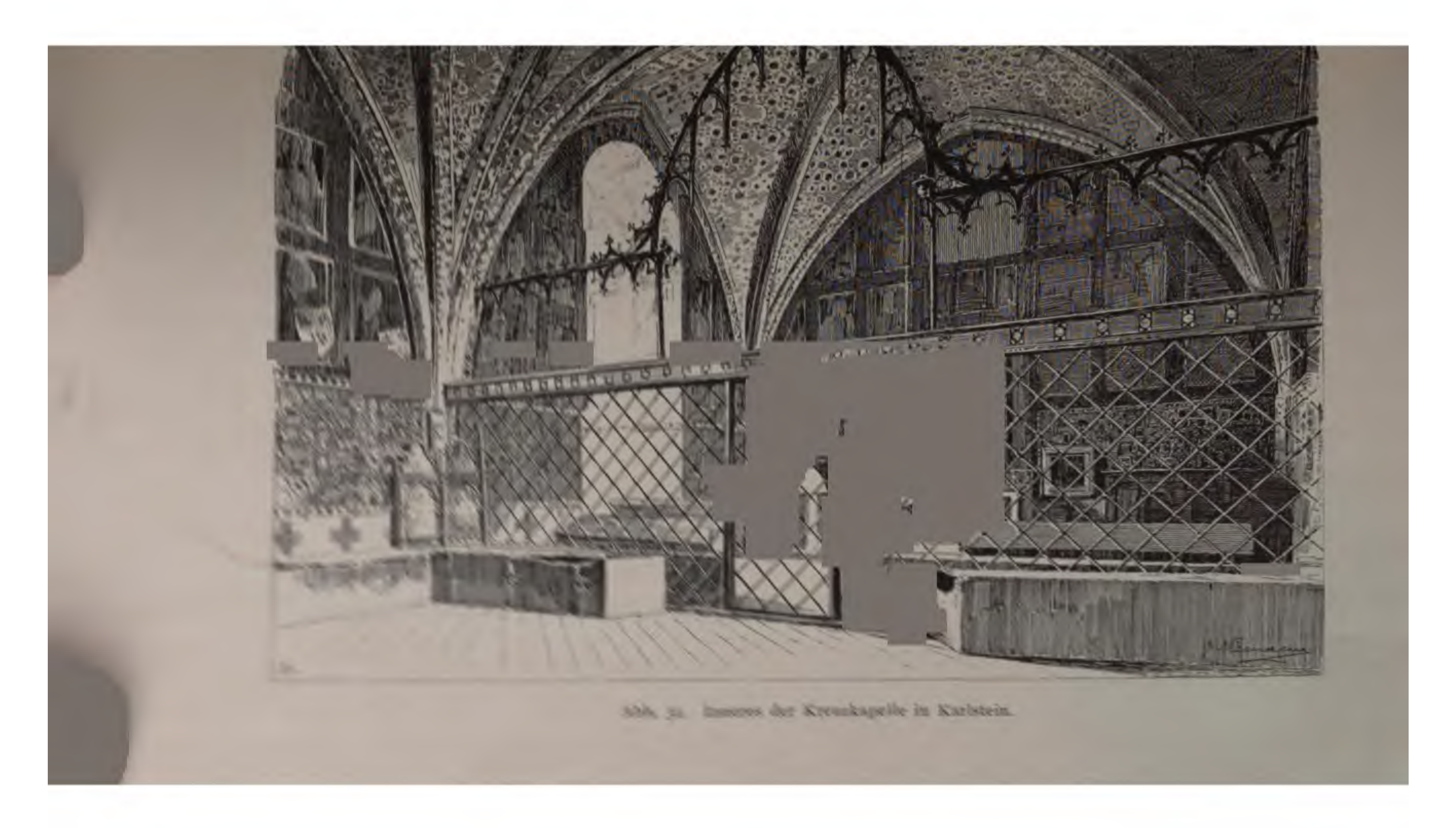


Abb. 32. Inneres der Kreuzkapelle in Karlstein.

ngfrau und die Porträts Karls IV., seiner Gemahlin Blanca und
enzels IV.; die Darstellungen des Kaisers, dessen Hand noch
ute der Volksmund mit Unrecht die Anfertigung der lange
er aufgestellten Marienstatue französischer Herkunft zuschreibt,
ben auf Reliquienverehrung und Andachtsübung Bezug. Außer
n einfachen, sauber gearbeiteten Sacramentshäuschen und den
undmalereiresten aus dem Marienleben in den Fensternischen
t sich nichts aus dem 14. Jahrhunderte erhalten.

Wundersam prächtig ist die Ausstattung der in der Südwand
: Collegiatkirche ausgesparten Katharinakapelle, deren Wände
f vergoldetem Gipsgrunde mit ausgesucht schönen Edelsteinen
legt sind. Die Rippen der beiden Gewölbejoche, deren Kappen
f blauem Grunde goldene Kreuze und Sterne zeigen, sind ver-
ldet, die Schlussteine mit Edelsteinrosetten geziert; in einem
r beiden schmalen Spitzbogenfenster, welchen gegenüber in die
erbogen eines mäßig vortretenden Gesimses die Köpfe der
ndespatrone eingemalt sind, erstrahlt als Rest der alten Glas-
lereien eine figurenreiche Kreuzigung Christi in tiefleuchtender
hönheit der ursprünglichen Farben. Dieselbe Darstellung ziert
e Vorderseite des gemauerten Altartisches, an dessen Epistelseite
e Gestalt der Kapellenpatronin begegnet, indes in der Altarnische
rischen Petrus und Paulus vor Maria mit dem Kinde Karl IV.
ıd eine seiner Gemahlinnen knien. Diese beiden Gestalten
lten auch in dem Bogenfelde über dem Eingange die für die
ıpelle bestimmte Kreuzpartikel.

Das zur Kreuzkapelle emporführende Treppenhaus bietet
ırzlich erneuerte Scenen aus dem Leben der heil. Ludmila und
s heil. Wenzel und leitete so gleichsam zu der Pracht der
euzkapelle (Abb. 32) hinüber; ihre beiden Kreuzgewölbe sind
t vergoldeten Rippen und Gurten geziert, während man die
ände ziemlich hoch mit Edelsteinen auf Goldgrund belegte und
r blaue Grund der Gewölbekappen mit Sonne, Mond und
ernen belebt wurde. 133 verschiedene Tafelbilder, die gleich-
ßig vertheilt vom Edelsteinbelage bis zur Wölbung sich hinauf-
gen, Wandmalereien in den Fensternischen, kunstvoll gearbeitete
ıreine, in welchen die Urkunden und Kostbarkeiten verwahrt
rden, schmückten das Innere der Kapelle, an deren Wänden
bei Festgottesdiensten 1330 Kerzen aufgesteckt wurden, so

dass gewiss der Eindruck geradezu märchenhafter Pracht erreicht war. Den Kapellenraum theilt ein vorzüglich gearbeitetes Gitter, das vergoldet und mit herabhängenden Edelsteinen verziert war, in zwei Hälften; dasselbe gehört nächst der Thüre der Katharinakapelle, deren Rauten auf Goldgrund den schwarzen Adler und auf rothem Grunde den weißen böhmischen Löwen in getriebener Arbeit zeigen und geschmackvoll ornamentierte Bänder besitzen, zu den besten Schmiedearbeiten der karolinischen Epoche. Vier vergoldete Krystallaternen in Form einer abgestutzten Pyramide, von welchen sich eine erhalten hat, Glasmalereien und Kreuze, aus Edelsteinen in vergoldeter Bleifassung als Fensterschmuck eingesetzt, vervollständigten die reiche Ausstattung des eigenartigen Raumes. Nicht minder beachtenswert als die Tafel- und Wandmalereien ist das Altarwerk, welches Thomas von Modena angefertigt hat; dasselbe bietet außer sehr fein gearbeiteten Engels- und Heiligenfiguren den Schmerzensmann und Maria mit dem Kinde und stimmt in dem Kunstcharakter zu dem aus Karlstein nach Wien geschafften Altarwerke der mit dem Kinde zwischen Palmatius und Wenzel thronenden Madonna.

Karlstein hat demnach ganz besondere Bedeutung für die Geschichte der Malerei in Böhmen, wo sich in der vielgenannten „Prager Schule" zum erstenmale die 1348 vollzogene Organisation einer Zunft, der Prager Malerzeche, feststellen lässt; italienische und deutsche Einflüsse waren neben der einheimischen Überlieferung für den Charakter ihrer Werke bestimmend. Der ebengenannte Italiener Thomas von Modena, ein Vertreter der Richtung Giottos, hat wahrscheinlich gar nicht in Böhmen selbst gemalt, wenn auch andere Italiener sicher bei dem Mosaik am Dome und offenbar auch bei einem Theile der Emauser Kreuzgangsbilder in Prag beschäftigt waren. Nur vorübergehend, aber durch eine Reihe von Jahren arbeitete im Lande der kaiserliche Hofmaler Nikolaus Wurmser von Straßburg, der, weil er vor 1357 in Saaz heiratete, offenbar auch in Landstädten thätig gewesen war, die Kunstanschauungen anderer Maler in denselben beeinflusste, aber nach Vollendung der Arbeiten in Karlstein nach Straßburg, dessen Bürger er auch als Hofmaler blieb, zurückkehrte. Die Wandmalereien an den Langseiten der Collegiatkirche und die ihnen verwandten Darstellungen aus der Ludmila- und Wenzelslegende

im Treppenhause des Hauptthurmes zeigen die meiste Verwandtschaft zu der rheinischen Malerei des 14. Jahrhundertes; sie dürfen zunächst auf den 1359 und 1360 in Mořin bei Karlstein ansässigen Nikolaus Wurmser bezogen werden. Die Hauptdarstellung der Katharinakapelle durchdringen italienische Züge, während die Porträts Karls IV., seiner Gemahlinnen und Wenzels IV. in der Collegiatkirche und über der Thür der Katharinakapelle einer dritten Hand angehören, welche offenbar auch die Tafelbilder der verschiedenen Heiligen für die Kreuzkapelle anfertigte. Letztere stammen sicher von dem kaiserlichen Hofmaler Theodorich, der 1359 auf dem Hradschin in Prag wohnte und 1367 wegen der für die königliche Kapelle in Karlstein ausgeführten kunstreichen Gemälde Begünstigungen für seinen Hof in Mořin erhielt. Da dieser Besitz erst nach dem Weggange Nikolaus Wurmsers an Theodorich fiel, so vollendete ersterer nach 1360 und vor 1367 seine Arbeiten, worauf Theodorich die Aufstellung der Tafelbilder begann.

In denselben verdichtet sich das Charakteristische der „Prager Schule", deren ernste und würdevolle Gestalten breitschultrig und gedrungen, energisch und mit dem herben Zuge feierlicher Strenge herausgearbeitet sind. Etwas klobige Nasen mit breitem Rücken, stark betonte Backenknochen, ausdrucksvolle, große Augen unter meist trefflich modellierter Stirne, herabgezogene Mundwinkel, aufgeworfene Lippen vereinigen sich zu einer bedeutenden Wirkung der von einem starken Zuge realistischer Auffassung durchdrungenen Köpfe. Derselbe begegnet in den wiederholt trefflich gebildeten Händen mit den entsprechend betonten Adern, Sehnen und manchmal klobig zulaufenden Fingern. Auch die weiblichen Gestalten zeigen eine mehr kräftige als idealzarte Formengebung. Graue Schatten, die auch ans Grünliche streifen, heben im Fleischtone wirkungsvoll die Modellierung; die Faltengebung der meist ruhig fallenden Gewänder, in denen gebrochene Töne herrschen, ist nicht überladen, oft rundlich und voll, so dass die Körperformen ansprechend zur Geltung kommen. Gegen Theodorich bildet Wurmser die Gestalten schlanker, die Köpfe feiner im Geiste der besseren oberdeutschen - Arbeiten. Die Richtungen beider Meister, denen einerseits das Votivbild des Erzbischofes Johann Očko von Wlaschim im Prager Rudolphinum und die Tafelbilder zu Mühlhausen a. N.,

andererseits zahlreiche Marienbilder im Typus der bekannten schönen Madonna von Hohenfurt angehören, bestimmten Böhmens Malweise im 14. Jahrhunderte; in sie flossen, wie Johannes Gallicus als Mitglied der Prager Malerzeche und Bilderhandschriften feststellen lassen, auch französische Anschauungen, welche jedoch gleich den auf dem Hohenfurter Tafelbildercyklus begegnenden italienischen nicht den Grundton der Auffassung angaben, sondern nur gewisse Färbungen desselben herbeiführten. Welches Element für die Herausbildung der einheimischen Richtung Theodorichs maßgebend war, lehren die deutschen Inschriften auf den 1338 gearbeiteten Darstellungen aus der Georgslegende im Schlosse zu Neuhaus, die deutsche Abfassung der ältesten Satzungen für die Prager Malerzeche und die Bestätigung verschiedener für dieselbe wichtiger Privilegien in deutscher Sprache. Es erscheint geradezu natürlich, dass unter jenem deutschen Kaiser, der am französischen Königshofe seine Ausbildung erhalten hatte und zu großen Geistesheroen Italiens wie Petrarca in freundlichen Beziehungen stand, die eigenthümliche Entwicklung der einheimischen Malweise in Böhmen vorwiegend der deutschen nahe blieb, obzwar ihr gleichzeitig Meister und Muster der französischen und italienischen Kunst bekannt wurden. Für die Würdigung ihrer monumentalen Leistungen ist kein anderer Ort von ähnlicher Bedeutung als Karlstein, um dessen stilgerechte, noch nicht abgeschlossene Restauration sich der geniale Wiederbeleber der Gothik in Österreich, Dombaumeister Fried. Freiherr v. Schmidt in Wien, und der umsichtige Prager Dombaumeister Jos. Mocker hohe Verdienste erwarben.

Kaum ein Menschenalter später als die Vollendung des Karlsteiner Gemäldeschmuckes fällt die Ausführung der berühmten Wandmalereien des Schlosses Runkelstein bei Bozen in Tirol, das auf einem steil abfallenden Porphyrfelsen über dem Talferbache ansteigt und den Eingang des Sarnthales beherrscht. Die durch die Edlen von Wanga nach 1237 erbaute Burg, deren Besitzer im Lehensverhältnisse zu den Bischöfen von Trient standen, gelangte 1391 durch Verkauf an Nikolaus und Franz Vintler. Der Erstgenannte ließ 1396 die Burg neu herstellen, die Schlosskapelle, zwei Thürme und Vorwerke aufführen. Unter ihm herrschte in Runkelstein ein reges Interesse für die in reichhaltiger Bücherei sich mehrenden mittelhochdeutschen Dichtungen, deren die ritterliche Gesellschaft

immer noch interessierende Stoffe gleichzeitig in den verschiedenen Wandmalereien ihren künstlerischen Wiederhall fanden. Runkelstein behält durch dieselben für die Geschichte der bildenden Kunst vielleicht einen höheren Wert als durch Hans Vintlers „Blumen der Tugend“ oder durch die von Hans Sendlinger geschriebene Reimchronik für die Geschichte der Literatur, was merkwürdigerweise zum Theile gerade darauf beruht, dass Malerei und Poesie am Ausgange des Mittelalters nirgend anderswo wieder in so ausgedehnter Weise in innigste Beziehung zueinander traten. In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhundertes fiel Runkelstein an die Tiroler Landesfürsten. Einem schönen Charakterzuge des in Tirol hochgefeierten Kaisers Max I., des „letzten Ritters“, der selbst eine so ausgesprochene Vorliebe für die mittelhochdeutsche Heldensage und Dichtung besaß, entspricht die aus derselben geradezu erklärliche Thatsache, dass ihm daran lag „das Sloss Runckelstain mit dem gemel lassen zu vernewen von wegen der guten alten Jstory und dieselben Jstory in schrift zuwegen bringen“. Im Besitze der Ritter von Brandis und später der Grafen von Lichtenstein trat Runkelstein von 1531 an wieder in den Lehensverband des Hochstiftes Trient, dessen Fürstbischof es unter Maria Theresia als Mensalgut zugewiesen erhielt. Keiner dieser Besitzer hat für die Erhaltung der mit der Zeit schadhaft gewordenen Wandmalereien etwas gethan, so dass man bereits den völligen Verlust derselben zu befürchten begann. Die bange Besorgnis schwand erst, als Se. Majestät unser allergnädigster Kaiser Franz Josef I. Runkelstein als Privateigenthum erwarb und in hochsinnigstem Interesse für die Erhaltung eines der interessantesten österreichischen Kunstdenkmale die Instandhaltung der Burg und ihres Bildschmuckes durch künstlerisch erfahrene und bewährte Fachmänner anordnete.

Als Burganlage bietet Runkelstein nichts besonders Hervorragendes. Östlich von dem an der Südseite der Burg angeordneten Spitzbogenportale liegt neben den ehemaligen Kaisersälen die kleine Kapelle, im westlichen Flügel über dem im zweiten Geschosse befindlichen Badezimmer der sogenannte Neidharts- und der Waffensaal. Der nördliche Flügel bildet eine gegen den ziemlich beschränkten Hof offene Halle, über welcher die mit den Garel- und Tristanscenen ausgestatteten Gemächer und der Rittersaal sich

befinden. Von der Rückwand der gleichfalls nach dem Hofe offenen Gallerie, auf welcher man zu den drei eben erwähnten Räumen gelangt, grüßen den Besucher die mächtigsten Gestalten der deutschen Heldensage und Dichtung.

Runkelstein hat wie Karlstein für die Geschichte der Malerei eine hervorragende Bedeutung, mögen auch die Grundlagen und die Behandlungsweise der Darstellungen recht verschieden sein. War mit dem kirchlichen Charakter Karlsteins naturgemäß die Berücksichtigung kirchlicher Stoffe geboten, so musste für die bilderreiche Ausstattung einer Burg, an deren Pforte die frisch pulsierende Lebensfreude der Zeit nicht vergebens klopfte und Einlass begehrte, sich von selbst ein dem ritterlichen Denken und Fühlen näher stehender Stoffkreis einstellen. Denn die ritterliche Gesellschaft eines Jahrhundertes, in welchem kirchliche Würdenträger, wie der Leitomischler und später Olmützer Bischof Johann von Neumarkt, die deutsche Heldensage trefflich beherrschten und z. B. Margareta Maultasch mit Kriemhilde verglichen, ja, selbst Herrschern wie Wenzel IV. Dietrich von Bern noch wohlbekannt war, hatte das Interesse an den volksthümlichen Sagenkreisen und den darauf aufgebauten Dichtungen, an den hervorragendsten Persönlichkeiten derselben nicht verloren und wollte sich an Darstellungen dieser Stoffe in den Wohnräumen der Burgen ergötzen. So mussten die Malereien Karlsteins und Runkelsteins grundverschieden werden. Wie dort die mächtigsten Streiter der Kirche, Apostel, Evangelisten, heilige Fürsten, Kirchenlehrer, Martyrer und Bekenner, die heil. Ritter, Darstellungen aus der Wenzels- und Ludmilalegende, der Apokalypse und dem Marienleben sich für die Kapellen- und Kirchenausstattung einstellten, so wurden hier die bekanntesten Vertreter des Helden- und Ritterthumes, die noch lebhaftes Interesse erregenden Dichtungen „Garel vom blühenden Thal“ sowie „Tristan und Isolde“ nebst „Wigalois“ zur Ausschmückung der Burggemächer herangezogen. War in Karlstein der Darstellung einer Gefühlsäußerung der Zeitgenossen nur in der Form frommer Verehrung das Wort gestattet, so flutete auf die Wände des Runkelsteiner Neidhartsaales und Badezimmers der heitere Genuss der Zeit in mannigfachen Äußerungen des Spieles und des Vergnügens. So gewinnen die Malereien Karlsteins und Runkelsteins einen ähnlichen und doch wieder ver-

schiedenen Wert; dort erstehen sie auf dem Boden religiöser Verehrung, der sich ein Zug des Mystischen beigesellt, hier auf dem ritterlich lebensfrohen Genießens, das an den durch Sage und Poesie verklärten Gestalten auch ein gewisses literaturgeschichtliches Interesse bekundet und sich mehr an verständnisvoll dem Leben abgelauschten Darbietungen als an den gleichsam nur schüchtern sich einmal vorwagenden Halbfiguren alttestamentlicher Frauen und Helden ergötzt.

Die Runkelsteiner Wandmalereien zeigen folgende Anordnung. Schon vom Burghofe gewahrt man in der offenen Halle des ersten Stockwerkes im nördlichen Burgflügel folgende Gruppen: Hektor, Alexander den Großen und Cäsar als die größten Helden des Heidenthums; Josua, David und Judas den Makkabäer als Heldenvertreter des Judenthums; Artus, Karl den Großen und Gottfried von Bouillon als die größten christlichen Könige; Parcival, Gawein und Iwein als die trefflichsten Ritter; Wilhelm von Österreich und Aglei, Tristan und Isolde, Wilhelm von Orleans und Amelei als die bekanntesten Liebespaare; Dietrich von Bern mit Sachs, Siegfried mit Balmung und Dietleib von Steier mit Welsung als Eigenthümer der berühmtesten Schwerter; Asparan, Otnit und Struthan als die gewaltigsten Riesen; Hilde, Vodelgart und Frau Rachin oder Rutze als die drei mächtigsten Weiber und schließlich Artus, Gawein und Iwein zu Pferde. Das an diese Halle stoßende Gemach bietet Darstellungen aus Pleiers „Garel vom blühenden Thal", unterhalb welcher Brustbilder alttestamentlicher Helden und Frauen angeordnet erscheinen. Der nächstfolgende Raum ist mit den vortrefflich gearbeiteten Scenen aus der Geschichte des gefeiertesten mittelalterlichen Liebespaares Tristan und Isolde, die untere Halle mit verschiedenen Bildern, deren Motive der Wigaloisdichtung entlehnt wurden, reich und anziehend ausgeschmückt. Steht die Wahl dieser Darstellungen auf dem Boden der in höfischen Kreisen fortlebenden Überlieferung, welche die Lieblingsgestalten der Glanzzeit des Ritterthums ganz besonders der Verewigung durch den Pinsel wert erachtete, so verweisen die Bilder des Neidhartsaales, welche die ritterliche Gesellschaft bei Ballspiel, Tanz, Jagd und Turnier zeigen, auf die damals üblichen Vergnügungen, deren künstlerische Wiedergabe in Einzelheiten eine das Wesentliche richtig herausgreifende Beobachtungsgabe verräth; sie sprudeln

aus dem Born des anziehenden und abwechselungsreichen Genusslebens der Zeit frisch und anmuthend, ja wahrhaft herzerquickend hervor. Das ist auch der Fall bei der vortrefflich erhaltenen Ausstattung des Badezimmers, über dessen Eingange das von zwei Knappen gehaltene Wappen Vintlers begegnet; die Einstellung desselben hier und an anderen Orten verbürgt, dass Nikolaus Vintler die Wandmalereien ausführen ließ. Die bildliche Ausschmückung bleibt mit der Bestimmung des Raumes, dessen Wände ein mit Wappenthieren geziertes Teppichmuster belebt, im innigsten Zusammenhange. Die untere der beiden Friesabtheilungen zeigt an der Westwand nackte Gestalten, die sich eben anschicken, in verschiedener Stellung ins Bad zu steigen, während die aus rundbogiger Halle tretenden und gegen eine Wehrstange sich lehnenden Zuschauer männlichen und weiblichen Geschlechtes an der nördlichen und südlichen Wand, welche Darstellungen verschiedener, auch fremdländischer Thiere schmücken, aufmerksam dem Vorgange folgen. An demselben haben die in die Vierpässe der oberen Friesabtheilung eingeordneten männlichen und weiblichen Gestalten in kniender, sitzender und stehender Stellung ebenso wenig Antheil als der Falkenträger und die gekrönte Frau der Fensterwand. Die an der Außenseite der unteren Hofhalle auf grünem Grunde in schwarzen Umrissen ausgeführten Kaiserdarstellungen entstanden gleich den Personificationen der freien Künste in der genannten Halle erst im 16. Jahrhunderte, vielleicht als Kaiser Maximilian I., auf dessen Anordnung die ersteren zurückgeführt werden könnten, den Brixener Maler Friedrich Lebenbacher mit der Restauration der Runkelsteiner Bilder betraute.

Rücksichtlich der Technik gewähren namentlich die Scenen des Neidhartsaales, wie die beigegebene Abbildung des Ballspieles (Abb. 33) zeigt, nebst jenen des Badezimmers die besten Aufschlüsse. Die gleichmäßig mit Farbe angelegten schwarzen Umrisse heben sich zwar kräftig von dem Teppichuntergrunde, entbehren aber, weil eine der Modellierung dienliche Abstufung der Töne fehlt und nur rothe oder schwarze Pinselstriche die Faltenlage kennzeichnen, jeder plastischen Wirkung. Die unter Maximilian I. restaurierten Wigaloisscenen stehen in schwarzen Umrissen auf grünem Grunde und bewahren stellenweise den ursprünglichen Charakter mehr als die Tristanbilder, die meisterlich in einfarbiger Malerei grün mit weiß



Abb. 33. Das Ballspiel. Wandgemälde im Neidhartsaale der Burg Runkelstein.



aufgesetzten Lichtern gearbeitet sind und neben den alten Figurentypen die individuell und wirksam modellierende Behandlung einer späteren Hand zeigen. Technik und Formen der Gareldarstellungen bieten so nahe Beziehungen zu der bildlichen Ausstattung mittelhochdeutscher Dichterhandschriften, dass damit interessante Anhaltspunkte für den Ursprung der Wandmalereien sich ergeben.

Da der Maler der Runkelsteiner Bilder, dessen Name leider unbekannt ist, in den mittelhochdeutschen Dichtungen kaum derart bewandert war, um die dem höfischen Fühlen besonders zusagenden Scenen derselben zweckentsprechend wählen zu können, so liegt die Vermuthung nahe, dass Niklas Vintler, der lebhaftes Interesse und genaue Kenntnis mittelhochdeutscher Epen besaß, die Auswahl selbst traf, die Reihenfolge bestimmte und, wo der Stoff dem Künstler ferner lag, in den Miniaturen der von ihm erworbenen Handschriften geeignete Muster zur Verfügung stellte. Diese Umstände erklären vollauf die eigenthümlichen Beziehungen des Garelcyklus zur Buchmalerei. Von denselben kann mit um so größerem Rechte für die anderen mit Dichtungen zusammenhängenden Bilderfolgen gleichfalls auf eine ähnliche Quelle geschlossen werden, da die auch anderwärts begegnende Darstellung der neun guten Helden des Heiden-, Juden- und Christenthums auf die Benutzung herrschender Typen verweist und diese letzteren damit sowohl für die anderen Gruppen als auch für die Tristan- und Wigaloisfolge wahrscheinlich macht, zudem ja für Bilderhandschriften desselben Werkes wie beim „Wälschen Gaste" die Abhängigkeit der Zahl und Reihenfolge der bildlichen Darstellungen von einem gemeinsamen Urbilde erwiesen ist. Entspricht das angedeutete Verhältnis thatsächlich der Stellung des Malers zum Stoffe, so setzt es seine Leistungsfähigkeit durchaus nicht herab, da dieselbe in den frischen Scenen des Neidhartsaales, dessen 1888 bei der Restauration zutage getretenen Überreste der Bärenjagd, Sauhatz und des Fischfanges auch von hohem Interesse für das Leben der Entstehungszeit bleiben, und in den Malereien des Badezimmers sich frei entfaltet und mit scharf beobachtendem Auge dem Leben künstlerisch wirksame Motive zu entlehnen versteht. Und wie die Stoffe der meisten Darstellungen aus dem Boden deutscher Dichtung und dem Leben der für dieselbe noch interessierten ritterlichen Gesellschaft hervorsprießen, so entspricht

auch die Art der Behandlung ganz dem Wesen deutscher Kunst und ist frei von den damals schon in Südtirol vordringenden italienischen Einflüssen.

Karlstein und Runkelstein markieren im Norden und Süden unseres Kaiserstaates zwei für die Geschichte der Malerei und der heimischen Denkmälerkunde gleich wichtige Stätten. Dort stand der Pinsel im Dienste der Religion, hier in dem der Poesie und der Darstellung der Lebensfreude; seinen nach diesen Gesichtspunkten in ihrem Wesen völlig verschiedenen Schöpfungen hat die Macht künstlerisch bedeutsamer Persönlichkeiten ihr hochinteressantes Gepräge aufgedrückt, in welchem bereits einer für das 14. Jahrhundert sehr beachtenswerten Beobachtung der Natur ein Plätzchen gegönnt ist.





Abb. 34. Der St. Wolfganger Altar.



ER ST. WOLFGANGER ALTAR VON MICHAEL PACHER.

Wahrhaft gottbegnadet sind jene Stätten zu nennen, an welche ht nur hohe und seltene Reize der Natur, sondern auch herr- ıe Schöpfungen der Poesie und der bildenden Kunst das Interesse r Menschheit knüpfen. Nur wenige Orte unseres Kaiserstaates nnen in dieser Hinsicht mit St. Wolfgang in Oberösterreich :tteifern; die malerische Lage desselben an dem gleichnamigen :e in der Nachbarschaft des senkrecht gegen den Wasserspiegel ıfallenden Falkensteines mit seinem bekannten siebenfachen Echo ckt den Einheimischen wie den Fremden, der Sang eines der ɔlksthümlichsten Dichter unseres Jahrhundertes, des nur zu frühe ɜimgegangenen J. Victor Scheffel, lenkt die Aufmerksamkeit nach ner wundersamen Stätte, von deren Echo die „Bergpsalmen" in ıusend und tausend Herzen nachklingen, und an einem der opulärsten Werke spätmittelalterlicher Kunst, dem weithin be- annten St. Wolfganger Altare, erhebt sich noch heute wie vor ıhrhunderten die gläubige Frömmigkeit des schlichten Land- ıannes wie die Bewunderung feinfühliger Kunstkenner.

Der genannte Altar ist ein Flügelaltar (Abb. 34), über dessen ıit Bildschmuck ausgestatteter Staffel der verschließbare, die eschnitzte Hauptdarstellung enthaltende Schrein sich befindet; oppelte, auf beiden Seiten bemalte Flügelthüren ermöglichen einen ıschen Wechsel der bilderreichen Ausstattung. Ein prächtig ge- :hnitzter Aufsatz, dessen luftig aufgebaute Spitzthürmchen mit erschiedenen Figuren geziert sind, krönt das Ganze. Zu beiden eiten des Altarschreines erscheinen, wenn beide Flügelpaare ge- chlossen sind, auf laubgeschmückten Consolen die Gestalten der itterlichen Hüter St. Georg und St. Florian gleichsam als treue Vächter des großartigen Werkes, das in herrlichen Verhältnissen is zur Wölbung des Chores ansteigt.

Der Altarschrein enthält als Hauptdarstellung die in Holz geschnitzte Krönung Mariä. In dem Himmelsdome, den der Meister durch eine schöne gothische Halle als Schauplatz der Handlung andeutet und niederschwebende köstliche Engel in geschäftiger Thätigkeit beleben, empfängt die in holdseliger Anmuth kniende heil. Jungfrau den Segen des Herrn, der in würdevoller Majestät thronend Hoheit und Milde in sich vereinigt. Neben den zierlich durchbrochenen Pfeilern, welche die Scene begrenzen, stehen in den Seitennischen die prächtigen Gestalten des heiligen Wolfgang und Benedict in vollem Ornate, ebenso lebendig erfasst und durchgebildet wie die an den Seiten des Schreines gestellten ritterlichen Hüter, über welchen die ansprechenden Figuren der heil. Margareta und der heil. Katharina angeordnet sind. Die Altarstaffel ziert eine Anbetung der Könige, liebenswürdig und voll naiver Einfachheit. In dem zierlichen, hohen Aufbaue über dem Schreine erscheint unterhalb des zwischen zwei anbetenden Engeln thronenden Gott Vaters Christus am Kreuze zwischen Maria und Johannes; in die äußeren Spitzthürmchen sind unter den Gestalten der Heiligen Scholastica und Ottilie der himmlische Rächer und Seelenwäger Michael und Johannes der Täufer eingestellt.

Die Doppelflügel und die Rückwand des Schreines sind gleich den Flügeln der Altarstaffel mit Gemälden geziert.

Die geschlossenen Flügel der Staffel zeigen außen die vier großen Kirchenlehrer Hieronymus, Ambrosius, Augustinus und Chrysostomus, die Innenseiten derselben die reizenden Idylle der Heimsuchung Mariens und der Flucht nach Ägypten. Sind alle Flügel des Schreines geschlossen, so gewahrt man auf den Außenseiten der Außenflügel vier Darstellungen aus der Legende des heil. Wolfgangs, der Almosen austheilend, predigend, Kranke heilend und die Kapelle am Falkenstein erbauend vorgeführt ist. Die Innenseiten der geöffneten Außen- und die Außenseiten der geschlossenen Innenflügel bieten acht Scenen aus Christi Leben, nämlich die Taufe, Versuchung durch den Satan, Hochzeit zu Kanaan, Speisung der Fünftausend, Steinigung im Tempel, Vertreibung der Verkäufer und Wechsler aus dem Tempel, die Ehebrecherin vor Christus und die Auferweckung des Lazarus. Die Gemälde auf den Innenseiten der inneren Flügel — Geburt Christi, Beschneidung, Darstellung im Tempel und Tod Mariens — leiten

stofflich zu der Hauptdarstellung des ganzen Altarwerkes hinüber. Die Rückseite des Schreines bietet außer dem Riesen Christophorus die Heiligen Othmar, Erasmus, Franciscus, Ulrich, Hubert, Clara, Egidius und Elisabeth, jene der Staffel die vier Evangelisten.

An dem geschilderten Meisterwerke, welches die geistvolle, gegenseitige Durchdringung spätmittelalterlicher Plastik und Malerei wiederspiegelt und auch von dem Flügelschlage fremdländischer, eine neue Kunstepoche heraufführender Ideen nicht unberührt geblieben ist, finden sich zuverlässige Anhaltspunkte für die Zeit der Entstehung und die Feststellung des Meisters. Die Rückseite des Schreines zeigt neben der heil. Elisabeth die Jahreszahl 1479, indes auf dem äußeren Flügelrahmen die Inschrift erscheint: Benedictus abbas in mannsee hoc opus fieri fecit ac complevit per magistrum Michaelem Pacher de Prawnegk anno domini m°. cccc°. l XXXI°. Abt Benedict Eck der altehrwürdigen, auch für die Geschichte der althochdeutschen Literatur wichtigen Benedictinerabtei Mondsee, deren Filiale St. Wolfgang war, hatte wahrscheinlich nach der Weihe des neuerrichteten Chores 1477 die Anfertigung des Altarwerkes dem Bildschnitzer und Maler Michael Pacher von Bruneck übertragen, der unter Zuhilfenahme von Gesellen 1479 den Schrein bereits fertig gestellt hatte und 1481 den ganzen großartigen Auftrag vollendete.

Der Genannte ist nicht nur einer der bedeutendsten Meister der österreichischen Lande, sondern auch einer der größten deutschen Künstler des 15. Jahrhundertes. Zwischen 1430 bis 1440 geboren, hatte er seine Werkstätte in Bruneck, wo er vor 1467 schon das Bürgerrecht erworben und 1469, 1472, 1475, 1492 und 1496 mehrmals genannt ist, während die Erwähnung von ‚michel pachers erben‘ im Jahre 1498 neben einer noch im Juli dem Meister selbst zu Salzburg geleisteten Bezahlung den Eintritt seines Todes im Spätsommer oder Frühherbste 1498 verbürgt.

Michael Pacher war, als er den Auftrag für St. Wolfgang erhielt, bereits ein weithin bekannter Meister, der am Montage nach Urbani 1471 die Herstellung eines genau beschriebenen, nach den Maßen des Altares in der Bozener Pfarrkirche auszuführenden Altarwerkes für die Pfarrkirche in Gries übernahm; die Arbeit sollte in vier Jahren vollendet sein und Pacher dafür die Barzahlung von 350 Mark Perner zufallen. Früher schon hatte er

die Tafel für die Uttenheimer Kirche und Mitterolang im Pu
thale gemalt, weshalb es nur natürlich war, dass der in se
Heimat geschätzte Meister, welchem auch die Ausführung
1482 durch Überschwemmung zerstörten Gemälde des Welsbe
Bildstockes und des Brunecker Crucifixes zufiel, nach der V
endung des St. Wolfganger Altares in Bozen für die Herstel
eines Michaelaltares der dortigen Marienkirche gewonnen wu
1484 übernahm Michael Pacher ein großartiges Altarwerk für
Salzburger Pfarrkirche, das er bis auf ‚den sarch‘ (Altarst
vollendete; die Leistung, von der bloß eine Maria mit dem K
sich erhielt, kann nur nach der dem Künstler zufallenden
lohnung, welche die bedeutende Summe von 3300 rhein. Gu
betrug, als eine zweifellos sehr bedeutende betrachtet werden.

Es liegt auf der Hand, dass ein so vielfach beschäft
Meister so umfangreiche Arbeiten wie die Altäre in Gries,
Wolfgang und Salzburg nicht in allen Theilen selbst ausfü
sondern die eigenhändige Thätigkeit auf die Anfertigung des
wurfes und der Hauptpartien beschränkte und das Übrige
unter seiner Anleitung arbeitenden Gesellen überließ; als s
waren in Michael Pachers Werkstätte außer anderen auch
Künstlers Brüder Hans und Friedrich thätig.

Dies Verhältnis ist auch bei dem St. Wolfganger Altare
Sicherheit nachweisbar. Michael Pachers unbestreitbares E
thum ist der groß angelegte, luftige und geschmackvolle Auf
der im Vergleiche zum Grieser Altare die fortschreitende L
rung der Kunstanschauungen und der Genialität des Mei
feststellen lässt, das herrliche Schnitzwerk und die Innenb
der Innenflügel, welche die Hauptdarstellung ergänzend wie
anderen Flügelaltären mit größter Sorgfalt ausgeführt sind;
Auffassung adelt die bei geöffneten Außenflügeln sichtbaren
stellungen, die größtentheils von seiner Hand stammen, inde
Bemalung der Außenseiten des geschlossenen Schreines sicher
zwei verschieden tüchtigen Gesellen herrührt. Dieselben w
auch bei dem Figurenschmucke des Aufsatzes betheiligt.

Wie bei den anderen Arbeiten so ist Michael Pachers K
lerschaft auch bei dem St. Wolfganger Altare von zwei
schiedenen Standpunkten, nämlich von dem der Plastik
von dem der Malerei, zu würdigen. Gegenüber gleichzei

Schöpfungen der fränkischen Kunst zeigt der Meister einen großen und freien Zug des Aufbaues, gesunden, von Geschmack fein gemilderten Naturalismus, Tiefe und Reinheit der Empfindung, der sich in der Altarstaffelscene herzinnige Naivität beigesellt; ja, die großartig geworfenen, überreichen Falten, unter welchen die Haltung der Gestalten mit feiner Beobachtung herausgearbeitet ist, heben die malerisch prächtige Wirkung des Werkes. Pachers malerischer Naturalismus hält die plastische Erscheinung der Dinge fest, in deren naturgetreuer Wiedergabe die große Einfachheit der Italiener sich zum Worte meldet. Die Absicht auf das Malerische, die Erzielung wirkungsvoller Gegensätze von Licht und Schatten bestimmt die Anordnung seiner Freifiguren, den trefflichen Faltenwurf und die Zierlichkeit des architektonischen Beiwerkes.

Es scheint nur eine naturgemäße Ergänzung der genialen Künstlernatur zu sein, dass der St. Wolfganger Altar den Maler Michael Pacher auf keiner geringeren Höhe als den Schnitzer zeigt. Die architektonische Umgebung seiner meisten Scenen sind vortrefflich durchgeführte Verkürzungen, wie sie der Schule von Padua geläufig waren, bezeugen seine hervorragende Kenntnis der Perspective, die er wohl Italien dankt; denn mehrere mantegneske Züge und Anklänge an Oberitalien sprechen für unmittelbare Beziehungen Pachers zur Kunst des Südens. Doch haben dieselben die deutschen Grundtöne seines Wesens und Fühlens ebenso wenig wie bei Dürer zu ändern vermocht. Meisterhaft ist die Charakteristik der Köpfe, während Oberkörper und Arme manchmal dürftig und hager bleiben; hoher Reiz, bestrickende Anmuth, Unschuld und zarte Empfindung begründen das Anziehende seiner einem keineswegs hohen Schönheitsideale zustrebenden Frauengestalten. Die treffliche Modellierung und die Behandlung des Faltenwurfes hält alle Vorzüge der Schnitzarbeiten fest, deren klare und einfache Conception auch in den Bildern vorherrscht. Die Feinsinnigkeit des Meisters, der ein hochentwickeltes Farbengefühl besaß und seine Kenntnisse der Perspective die feine Luftabtönung seiner landschaftlichen Hintergründe bestimmen ließ, wusste auch den Reiz der heimatlichen Hochgebirgsnatur seiner Kunst dienstbar zu machen, ein Zug, der ebenso hohe künstlerische Selbständigkeit wie die vom echten Genie wahrgenommene Heranziehung neuer, die Kunst förderner und erhebender Mittel bekundet.

So verweist die Sprache des St. Wolfganger Altares den großen Tiroler Künstler Michael Pacher, der wahrscheinlich in der Heimat die bestimmende Ausbildung genossen, aber auch in Bayern und Oberitalien sich umgethan hatte, unter die ersten deutschen Meister des 15. Jahrhunderts; weder in Tirol noch anderswo in den deutsch-österreichischen Gebieten können mit ihm gleichzeitige Maler und Bildschnitzer um den Ruhm der höheren Künstlerschaft ringen. Er steht so hoch über seinen Zeitgenossen, dass selbst die unter seiner Leitung arbeitenden Maler wie Friedrich Pacher in dem 1483 für die Brixener Spitalkirche vollendeten Altare nur die äußeren Mittel seiner Kunst ohne die feinfühlige Vertiefung und Abklärung verwenden lernten und nur wenige Begabtere wie die Meister der Augsburger Kirchenväter und der Tratzberger Apostelfürsten in den von ihm zuerst beschrittenen Bahnen blieben.

Lässt sich auch ein bestimmter Zusammenhang des St. Wolfganger Altares mit den bekannten und zum Theile späteren Flügelaltären in Käfermarkt, Pesenbach, Rauchenedt, Waldburg, Gampern und Hallstadt sowie mit den Adelwanger Bildern und den Altarflügeln in Wartberg an der Krems nicht nachweisen, so ergibt sich doch aus ihrem Vorhandensein, dass man allerwärts in Oberösterreich, einem allgemein herrschenden Zuge folgend, künstlerisch tüchtigen Meistern die Aufstellung bald mehr bald minder großartiger Altarwerke übertrug, deren zweifellos bedeutendstes in tadellosem Zustande sich in St. Wolfgang erhielt und zeugt von der hohen Meisterschaft des berühmten Malers und Bildschnitzers Michael Pacher von Bruneck.



:UNSTBLÜTE UNGARNS UNTER MATHIAS CORVINUS.



Mathias Corvinus. Nach dem Marmorrelief der kunsthist. Sammlungen in Wien.

ie zweiunddreißigjährige Regierung des Heldenköniges Mathias Corvinus gehört zu den glänzendsten Perioden der ungarischen Geschichte. Sein hervorragendes Feldherrntalent, das sich in der Besiegung zahlreicher Gegner oft und rühmlichst bewährte, hob das Ansehen des Landes nach außen und festigte die Stellung desselben zu anderen Staaten, indes die gesetzliche Ordnung die innere Wohlfahrt förderte, eine gerechte Vertheilung sowie ehrliche Einhebung und Verwendung der Abgaben die freudige Hinge-
zu immer größerem Wohlstande gelangenden Bevölkerung
elten. Verschlangen auch die langwierigen Kriege be-

deutende Summen, so blieb doch im Lande noch eine solche Fülle des Reichthumes zurück, dass die königliche Hofhaltung in Ofen eine vorher nie gesehene Pracht entfalten und mit ihr und durch sie eine Blütezeit des Kunstschaffens in Ungarn heranbrechen konnte, durch welche des Königs Name nicht minder als durch seine Kriegsthaten in der Erinnerung kommender Geschlechter fortleben wird. Denn mit der Regierung des von humanistischen Anschauungen getragenen Königes gewann in Ungarn die von der Wiederbelebung der Antike bestimmte Kunstrichtung Italiens früher und in größerem Umfange als irgend anderswo in Europa maßgebenden Einfluss auf die Kunstthätigkeit des Landes.

Da es aber in der Entwicklung der Kunstzustände eines Landes kein sprunghaftes Vorwärtsdringen, sondern nur ein naturgemäß organisches Fortschreiten gibt, bei welchem ein Glied der Kette lückenlos sich an die anderen reiht, so muss auch der Blüte der Kunst in Ungarn unter Mathias Corvinus eine Zeit der Vorbereitung vorangegangen sein, welche den Boden für das rasche Aufnehmen und herrliche Gedeihen der neuen Anschauungen befruchtete.

Die Weihgeschenke, mit welchen König Ludwig der Große 1360 das Aachener Münster bedacht hatte, tragen noch den Stempel deutscher Kunstübung, die bis zum Aussterben des Königshauses Anjou die Kunstthätigkeit Ungarns zumeist beeinflusst hatte. Allein schon nahezu ein Menschenalter vor dem Regierungsantritte des Mathias Corvinus setzte die neue Richtung der großen italienischen Kunst mit einem ihrer berühmtesten Pfadfinder in Ungarn ein.

1425 berief der Obergespan des Temeser Comitates, Graf Pippo von Ozora, der dem Florentiner Hause der Bondelmonte entstammte und unter König Sigismund in Ungarn zu hohen Ehren und großem Reichthume gelangt war, den 1423 in die Florentiner Apotheker- und Malergilde eingetretenen Maler Masolino, damit derselbe in Stuhlweißenburg und Ozora die Wohnstätten und Kapellen des Grafen mit Fresken schmücke. Die von dem Künstler prächtig ausgestattete Grabkapelle Pippos bewunderte schon 1426 der im Auftrage der Florentiner Commune zu König Sigismund reisende Rinaldo Albizzi nicht minder als in Ozora das herrliche Castell und mehrere neuerbaute, reich ausgestattete Kirchen, für deren Aufführung gleichfalls Italiener heran-

'zogen wurden. Denn zwischen 1410 und 1440 kamen mehrfach ünstler und Handwerker von Florenz nach Ungarn, theils vom bergespan Pippo von Ozora mit Aufträgen bedacht, theils auch : die Dienste des Königes Sigismund tretend. Nebst Masolino :gegnet in urkundlichen Nachweisen Legnajuolo Grasso, richtiger 'anetto Ammanatini, den ein junger Baumeister von Florenz, wo · zur Ausführung größerer Bauwerke in Ungarn geeignete Bauiter suchte, mit sich in das Land des heil. Stephan führte.

Mehr als die Sculpturen, Glas- und Wandmalereien in Johann unyadis heute noch zum Theile erhaltener Vajda-Hunyader Burg :stätigen das Fortleben des italienischen Einflusses auf Ungarns unstschaffen andere wichtige Thatsachen. Die Arbeiten der aliener für Pippo von Ozora und König Sigismund mussten die ufmerksamkeit weiter Kreise des Landes auf die künstlerische berlegenheit der fremden Meister hingelenkt haben, die man :gen die Mitte des 15. Jahrhundertes zur Herstellung großartiger, lgemeinem Gebrauche dienender Bauten berief. Denn um 1458, so gerade da Mathias Corvinus die Zügel der Regierung ergriff, ollendete Aristotele Fioravanti zwei prächtige Brücken über die onau, welche so großen Beifall und viel Bewunderung fanden, uss ihm bald andere bedeutende Aufträge zugewendet wurden.

Die Berufung italienischer Meister nach Ungarn und den achsenden Beifall an ihren Schöpfungen in den Kreisen des Adels ıd der hohen Geistlichkeit förderte besonders auch der Umstand, uss ungarische Humanisten, welche der Renaissancekunst den 'eg zur Verbreitung ebneten, in Italien studierten. In Ferrara, ohin der Ruhm des alten Guarino die Wissensdurstigen zog, behäftigten sich von 1447 bis 1454 Janus Pannonius, um 1455 eorg Augustinus und Elias Czepes, um 1467 Ladislaus Geréb m Vingárt, Nikolaus Perényi und der spätere Bischof von rmien Sigismund Palóczi mit dem Studium der classischen prachen. Hieher gieng auch auf den Rath des Johannes itéz, der als Erzieher des Mathias Corvinus die geniale uffassung des feurigen Jünglinges mit den Idealen der Antike :lebte, jener Humanist Petrus Garázda, welcher sich dann ich Padua und Florenz wandte, wo er mit den Humanisten :s Medicäerhofes Poggio, Donato Acciaiuoli, Argyropulos, Philelıus, Marsilius Ficinus u. a. verkehrte. Die Florentiner Huma-

nisten empfiengen aber die wissbegierigen Ungarn, wie sie dies namentlich dem Janus Panonius und dem späteren Erzbischofe von Kalocsa, Georg Polycarpus, bewiesen hatten, nicht nur aufs liebenswürdigste, sondern erhielten auch die freundschaftlichen Beziehungen zu den ungarischen Prälaten aufrecht, wenn dieselben bereits wieder in die Heimat zurückgekehrt waren. Da die in Italien sich ausbildenden Ungarn die Leistungen einer neuen Kunst aus eigener Anschauung und manchen der Meister wohl persönlich kennen lernten, so boten sich von selbst die Fäden dar, mit welchen die Kunstthätigkeit Ungarns den Meistern der italienischen Frührenaissance verknüpft werden konnte.

Es war geradezu eine Fügung des Himmels, dass die Erziehung des großen Ungarnköniges Mathias Corvinus in die Hände des berühmten ungarischen Humanisten Johannes Vitéz gelegt war. Derselbe war nicht nur ein begeisterter Verehrer classischer Schriftsteller, welche er seinem Zöglinge durch die Lectüre Vergils, Xenophons, des Curtius, Frontinus, Vegetius, Plutarch, Apulejus u. a. näher rückte, sondern auch ein Förderer der Kunst, von welchem unzweifelhaft manche Anregung des Kunstinteresses anderer Personen ausgieng. Hat doch Mathias Corvinus gewissermaßen nur in großem Maßstabe ausgeführt, was ihm die Förderung der Kunst durch den Graner Erzbischof als erstrebenswertes Ziel gleichsam vorgezeichnet hatte. Denn Johann Vitéz legte in Gran eine reiche Bibliothek an, welche außer den Werken der griechischen und lateinischen Schriftsteller kostbar geschmückte Handschriften enthielt, und stattete seine Residenz mit prächtigen Sälen, marmornen Säulengängen, römischen Bädern, Teichen, Thürmen, Statuen u. dgl. aus. Die Macht des Beispieles dieses hochgestellten Kirchenfürsten beeinflusste gewiss Ungarns Bischöfe und Prälaten, die größtentheils gleiche Bildung wie Johannes Vitéz genossen hatten und, wie König Mathias selbst Roborella gegenüber nachdrücklichst hervorhob, für ihre Bibliotheken, Schulen, Meister, Paläste und Gotteshäuser sehr bedeutende Summen verausgabten.

Wie Johann Vitéz für die unter seiner Mitwirkung gegründete Pressburger Universität auch italienische Lehrkräfte zu erwerben trachtete, so hat er ebenfalls für seine Bauten die schon durch frühere Leistungen in Ungarn bekannt gewordenen italienischen Meister herangezogen. War es dann zu verwundern, dass sein

gling, als er zur Herrschaft gelangt war und als Förderer der ssenschaft und Kunst auftrat, in denselben Bahnen wandelte? : zweite Heirat desselben mit der humanistisch gebildeten atrice von Neapel, durch deren Vermittelung Baumeister, Maler, dhauer, Steinschneider, Tonkünstler und Sängerinnen aus Italien :h Ungarn berufen wurden, musste der Pflege italienischer nstanschauungen im Lande nur förderlich werden, da Mathias rvinus gerade auf die Wünsche seiner Gemahlin, der er prächtige eisesäle und kostbar ausgestattete Wohnräume herrichten ließ, bevoll Rücksicht nahm. Die Wertschätzung, welche der Hof 1 fremden Gelehrten und Künstlern zollte, erregte zwar anfangs 1 Neid mancher inländischer Gegner der neuen Richtung, welche er die Vergeudung der trotz kostspieliger Kriege erübrigten mmen klagten. Als aber Mathias Corvinus sich dadurch nicht 1 seinem Vorgehn abbringen ließ, machten die rasch nach ander erstehenden Neuschöpfungen die Stimmen der Tadler rstummen und fanden bald eifrige Nachahmung.

Das bedeutendste Werk derselben war offenbar der auf Anzung der Königin Beatrice begonnene Neubau der Ofener Residenz, r deren Ausführung Sigismund einst französische Meister berufen itte. Mathias Corvinus ließ an Stelle des theils noch unfertigen, ieils bereits wieder veralteten Schlossbaues eine prächtige Burg it stattlichen Mauern, Thürmen und Höfen ausführen; für die childerung ihrer Pracht und der reichen Ausstattung kann der lofgeschichtsschreiber Ant. Bonfini nicht Worte genug finden. äle, Thüren und Gänge zierten bewundernswerte Meisterwerke alienischer Plastik und Malerei, kostbare Holzschnitzereien, zum heile wohl von Pellegrino di Terma gearbeitet, hoben die Bücherchränke der berühmten Bibliothek, und die reichvergoldete Deckenifelung mehrerer Säle und Zimmer fand nach der Versicherung es späteren Graner Erzbischofes Nikolaus Oláh nur im Pariser arlamentsgebäude ihresgleichen. Den Eingang am heutigen eorgsplatze schmückte eine Herculesstatue und den freien Platz or dem Schlosse das Standbild des Königes Sigismund, während er Schlosshof selbst durch einen Apollo, eine Diana und eine linerva über einem herrlichen Wasserbassin sowie durch die ronzestatuen der drei Hunyadi — nämlich Johannes und seiner öhne Ladislaus und Mathias — geziert war. In den weiten

Räumen des Schlosses waren wie in den Höfen und Gängen zahlreiche Kunstwerke untergebracht, die zum Theile Geschenke der Fürsten von Florenz und Ferrara waren; hier befanden sich die Sculpturen und Gemälde, welche Mathias Corvinus in Italien gekauft oder bestellt hatte. Vielleicht einer der größten Schätze der an Kunstschöpfungen so reichen Königsburg war die hochberühmte Bibliothek, deren Handschriften in reich mit Silber oder Gold gezierten Sammteinbänden aufbewahrt wurden und prächtig mit kunstvollen Miniaturen ausgestattet waren.

Es würde nahezu befremden, wenn der König, welcher nicht nur wertvolle alte Handschriften aufkaufen ließ, sondern auch in Florenz 4, in Ofen sogar 30 Schreiber mit bedeutenden Kosten beim Abschreiben lateinischer und griechischer Texte beschäftigte, für die Unterbringung dieser Schätze nicht wirklich königlich gesorgt hätte. Die nach Classen geordneten Werke befanden sich auf kunstvoll geschnitzten, mit Gold geschmückten Gestellen und wurden durch goldgestickte Seidenvorhänge vor Staub geschützt. Ein von zwei Engeln getragener Globus zierte das Hauptgemach, dessen beide Fenster mit kostbaren Glasmalereien ausgestattet waren. Auf dem zwischen denselben an der Längswand aufgestellten Ruhebette, das golddurchwirkte herrliche Teppiche bedeckten, pflegte Mathias in ruhigen, friedlichen Tagen sich an dem Geiste seiner Lieblingsschriftsteller zu erheben. 50.000 Bände verschiedenartiger Handschriften und Druckwerke sollen bei des Königs Tode den Bestand der herrlichen Bibliothek gebildet haben, deren erste Einrichtung dem berühmten Johannes Regiomontanus übertragen wurde, nach dessen Verzichtleistung drei Italiener und schließlich Felix Ragusanus rasch nacheinander als Bibliothekare fungierten. Erwägt man, dass für ein Brevier 500, für ein zweites und eine Bibel 1500 Goldgulden gezahlt wurden, so erhält man wenigstens Anhaltspunkte für die Beurtheilung der Höhe der zu Bücheranschaffungen verausgabten Summen.

An der Aufführung und Ausstattung der Ofener Königsburg waren in erster Linie italienische Meister betheiligt. Vielleicht leitete einige Zeit hindurch den Bau der schon genannte Aristotele Fioravanti, dem 1468 der Statthalter von Bologna erlaubte, abermals nach Ungarn zu ziehen und dort die Festungen und Vertheidigungswerke gegen die Türken in Stand zu setzen. 1479

übernahm der Florentiner Chimenti Camicia große Bauten in Ungarn, für welche er fünf Baumeister in Florenz anwarb; bei der Ausführung der Paläste, Gärten, Springbrunnen, Kirchen, Festungen und anderer bedeutender Gebäude, die er auf Befehl des Königes erbaute oder ausschmückte, standen ihm Baccio und Francesco Cellini, die Oheime des berühmten Benvenuto Cellini, zur Seite. Durch die bei den Bauten des Mathias Corvinus beschäftigten Dalmatiner Baumeister Jakob und Johann von Trau, deren Heranbildung von italienischen Anschauungen beeinflusst war, erhielt die Richtung der italienischen Frührenaissance eine nachhaltige Verstärkung.

Einen Theil der plastischen Arbeiten besorgte der bekannte Benedetto da Majano, der für König Mathias zwei herrliche Schränke mit eingelegter Arbeit ausführte und darauf Aufträge für kostbare Marmorsculpturen erhielt, deren Vollendung den Beifall aller Kunstverständigen erntete. Dem Steinmetzen Bertocco in Carrara übertrug Alexander Formoser als Geschäftsträger des Königes die Herstellung eines marmornen Brunnenbassins, für welches der Bildhauer und Erzgießer Andrea del Verrocchio den figuralen Theil arbeitete; diesem Meister hatte Mathias Corvinus auch die Herstellung von Büsten übertragen, die offenbar für die geplante Porträtgallerie der hervorragendsten Heerführer und Staatsmänner bestimmt waren. Die heute in den kunstgeschichtlichen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses zu Wien aufbewahrten Marmorreliefs des Königes (Abb. 35) und seiner Gemahlin Beatrice durchdringt die geistreiche und feinsinnige Auffassung italienischer Kunst; dieselbe vermittelte darin der Nachwelt eine bewundernswerte Vorstellung der geistigen Macht des kunstliebenden Herrscherpaares, dessen Bildnisse die Buchmaler nur vereinzelt nach Gedenkmünzen mehr individuell, sonst aber durchaus bald realistisch, bald ideal frei behandelt haben.

Wie Architekten und Bildhauer italienischer Herkunft so arbeiteten auch italienische Maler für Mathias Corvinus, dem z. B. Filippino Lippi noch in seinem Testamente 1488 mehrere in seinem Auftrage gemalte Heiligenbilder auszufolgen befahl, während Mantegnas berühmter Pinsel für die Festhaltung der königlichen Züge herangezogen wurde. Italienische Kalligraphen und Buchmaler, wie der in einem Briefe des Königs 1471 ausdrücklich als

sein „Miniator“ genannte Blandius, Antonio Sinibaldi, Pietro Cennini, Sebastiano Salvini, Martinus Faventius, Filippo Valori, Johannes Franciscus de S. Geminiano, Martinus Antonius und Franciscus, Priester in Florenz, Marcus Cinicus, Sigismundus de Sigismundis, arbeiteten an der künstlerischen Ausstattung der Handschriften der Corvina, die oft auch einen gelegenheitsmäßigen actuellen Charakter gewann. Der Verherrlichung der Kriegsthaten des Königs, welche die Humanisten mit begeisterten Worten priesen, huldigte auch die Buchmalerei, deren Motive mit Trophäen, Kriegsemblemen, lorbeer- und eichenlaubbekränzten Bildnissen, Schlachten- und Triumphdarstellungen verbunden wurden. Die Palme errang auf diesem Gebiete neben Francesco Antonio de Chierico und dem unbekannten Miniator des Münchener ‚Beda venerabilis‘, des Pariser ‚Cassianus‘ oder des Venediger ‚Averulinus‘ der Florentiner Attavante degli Attavanti, dessen Auffassung und Behandlung an Sandro Botticelli oder Filippino Lippi anklingen. Wie sehr dem Könige, der besonders in den letzten fünf Regierungsjahren durch Italiener Handschriften mit prächtigen Malereien ausstatten ließ, die Art des zuletzt genannten Buchmalers zusagte, beweist die Thatsache, dass die 21 sicher nachgewiesenen Attavantes-Handschriften gerade den fünften Theil aller aus der berühmten Corvina überhaupt erhaltenen Handschriften bilden. Die künstlerisch wertvollsten Darstellungen bietet das 1485 bis 1487 entstandene „Brüsseler Missale“, dessen Kunstweise auch die ganz in Attavantes Manier ausgeführten Titelblätter und Prachteinfassungen des Wiener Philostratus durchdringt. (Abb. 36.)

Auch für die Anfertigung kostbarer Goldschmiedearbeiten zog Mathias Corvinus Italiener heran, was vor allen Dingen das berühmte Reliquienkreuz des Graner Domschatzes bestätigt, das 1469 wahrscheinlich von dem Florentiner Meister Pollajuolo und gewiss im Auftrage des Königes Mathias angefertigt wurde.

Erwägt man, dass es an dem prunkvollen Hofe zu Ofen nicht an Schauspielern fehlte und italienische Humanisten, wie Bart. Fonzio, Angelo Poliziano, Filippo Valori, Francesco Bandini, Antonio Bonfini und der als Erzieher des Königssohnes bestellte Taddeo Ugoletti, besonders aus Florenz nach Ungarn zogen und hier freundliche Aufnahme fanden, so erscheinen in der ungarischen Hauptstadt vom Regierungsantritte bis zum Tode des Mathias



Abb. 36. Titelblatt der lateinischen Philostrat-Übersetzung von Antonio Bonfini (Wien, Hofbibliothek Nr. 25). Miniatur in der Manier des Attavante degli Attavanti.

Corvinus wie in einem Brennpunkte alle jene Strahlen vereinigt, welche an den Höfen der italienischen Fürsten Bildung und Kunstpflege erwärmend belebten.

Dass das Kunstleben am ungarischen Königshofe auch seine Rückwirkung auf die Kunstthätigkeit des Landes äußerte, ist selbstverständlich. Vor dem Brande im Jahre 1526 war Ofen nach dem Zeugnisse mehrerer Schriftsteller eine durch die großen, vorwiegend „im italienischen Stile erbauten Paläste der Kaufleute und Magnaten ausgezeichnete Stadt", für deren Bauten die mit der Königin Beatrice ins Land kommenden Italiener stammverwandte Arbeiter heranzogen. Hinter den Bürgern blieben die Kirchenfürsten nicht zurück. Von Andrea Ferucci, der für Mathias Corvinus einen prächtigen Marmorbrunnen arbeitete, ließ der Cardinal Bakács d'Erdöd die schönen Marmordetails des Altares der Bakács-Kapelle im Graner Dome ausführen, welche 1543 bis auf eine herrliche Figur der heil. Jungfrau von den Türken vernichtet wurden. Für einige der schönen Schnitzereien in den oberungarischen Kirchen ist die Einflussnahme der italienischen Meister im Zeitalter des Mathias Corvinus zweifellos. Wie dieser, so ließ sich Janus Pannonius, als er in Padua weilte, von Mantegna malen; Johann Vitéz übertrug den Bildschmuck des im Graner Domschatze befindlichen Pontificales einem auch für den König arbeitenden Miniator. Das vielleicht von Attavante gezierte, in Paris befindliche Brevier des Graner Kirchenfürsten oder das Brevier des Stuhlweißenburger Propstes Dominicus Kálmánczay in der Lambacher Bibliothek, dessen Miniaturen der Mailänder Francesco de Castello ausführte, beweisen die Heranziehung italienischer Miniatoren für Prachthandschriften der ungarischen Geistlichkeit, die, wie das Graner Graduale des Cardinales Bakács bestätigt, auch nach dem Tode des Königes italienische Buchmaler mit Aufträgen bedachte.

Der italienische Einfluss auf Ungarns Kunstleben unter Mathias Corvinus lag somit vollständig im Zuge der Zeit, in welcher deutsche Einwirkungen sich mehr auf Kaschau, Leutschau, Bartfeld und die Zipser Städte beschränkten, sowie in Hermannstadt, Kronstadt und auf dem Siebenbürger Königsboden vorhielten. Die italienische Frührenaissance, deren Schöpfungen in den Türken- und Religionskriegen fast vollständig vernichtet wurden, da nur

an dem Domportale von Gyula-Fehérvár, an einigen Grabdenkmalen, an einem Fünfkirchener Altare und in den Sculpturen der Graner Bakács-Kapelle sich nennenswerte Überreste erhielten, gab zwar am königlichen Hofe den Ton an, verdrängte aber selbst in Bauwerken, die von Mathias Corvinus gefördert wurden, nicht ganz die früher geübte Kunstweise. Denn auf dem Boden der Gothik blieb die Erhöhung des Thurmes der Pfarrkirche in Ofen, der Chor des Pressburger Domes, Thurm, Tabernakel und Todtenleuchte in Kaschau, Werke, welche die Anbringung des corvinischen Wappens in die Zeit des großen Königes verweist. Ja, die Stuhlweißenburger Grabkapelle desselben erinnert mit dem wappengeschmückten, hängenden Schlussteine, der einst diese polygonale Anlage geziert haben soll, an die auch anderwärts z. B. im Wladislawischen Oratorium des Prager Domes beobachtete Gepflogenheit.

Dass außer Felix Ragusanus und Abt Madocsa einheimische Arbeiter an verschiedenen Orten des Landes für das Schreiben und Illuminieren der Handschriften herangezogen wurden, steht nach den interessanten Einzeichnungen in Werken der Bibliothek der Bartfelder Egidiuskirche außer Zweifel. Die Beschäftigung deutscher Buchmaler für den König verbürgt das 1469 in Wien verfertigte Missale der Wiener Jesuitenbibliothek. Auch in Goldschmiedearbeiten, welche — wie der Kelch des Dionysius Széchy oder vielleicht auch der mit der Inschrift „Libertati Mathiae" versehene Kelch im Graner Domschatze — der Zeit des Mathias Corvinus angehören, lebten die Kunstanschauungen der inländischen Goldschmiede weiter, die sich in drei verschiedene Schulen — eine östliche, eine westliche, durch Zuwanderung von Wien, Nürnberg und Augsburg weiter gebildete und eine in der Zips, Trencsén, Eperjes und Kassa thätige — sonderten. Beziehungen zu den zwei letztgenannten bieten die an oberungarische Motive erinnernden Blattformen und die eleganten, sonst bei Arbeiten der Pressburger Schule wie dem schönen Telegdy'schen Kelche begegnenden Blumen des berühmten Wiener-Neustädter Pokales, der ein Geschenk des Königes an diese Stadt sein soll und mit seinem emailgeschmückten Blumenwerke und den frei gearbeiteten Blattverzierungen zu den geschmackvollsten Arbeiten des 15. Jahrhundertes zählt. Seine Anfertigung geht wahrscheinlich auf einen



Abb. 37. Pokal in Wiener-Neustadt.



il Friedrichs III. zurück, auf welchem [illegible]
OV und dem Doppeladler [illegible]
der Jahreszahl [illegible]
enken. (Abb. 37.)

Von Deutschen [illegible]
s der wichtigsten Förderungsmittel [illegible]
ıdruckerkunst. 1473 erschien Thuróczy's bekannte Chronik [illegible]
ı bei Andreas Hess, welcher sich auf Veranlassung des [illegible]
. Könige verwandten Altofener Propstes Ladislaus Geréb [illegible]
garns Hauptstadt niedergelassen und mit Unterstützung des [illegible]
ıen die Drucklegung vollendet hatte. Die Graner Missalia
rden 1484 bei Anton Koburger und 1490 bei Georg Stuchs von
lzpach zu Nürnberg, 1486 und 1495 auch in Venedig bei
hard Radtoldt und Johann Emerich de Spira sowie 1491 von
onrad Stahel und Matthäus Preinlein in Brünn gedruckt. Erhard
adtoldt beendigte 1488 in Augsburg den Druck der Chronik
huróczys. Wie die ältesten für Ungarn wichtigen Druckwerke
orwiegend von Deutschen hergestellt waren, so nahmen [illegible]
ıch den Verlag und Verkauf der Bücher in Ungarn zuerst in
ie Hand. Der beim Könige Mathias in hoher Gunst stehende,
184 in Ofen begegnende Theobald Feger stammte aus Kirchheim
ı Württemberg, und sein Concurrent Georg Ruem war von
enedict Cornis, Bischof von Drivastum, 1489 oder 1490, sicher
ber noch bei Lebzeiten des Königes Mathias aus Deutschland
erufen. Die Fabel, dass der König, durch die herrliche
usstattung der für ihn von Italienern hergestellten Hand
hriften verwöhnt, sich mit den Erzeugnissen des Buch
uckes nicht befreunden konnte, widerlegen [illegible]
er der Corvina entstammenden Incunabeln. Doch kamen [illegible]
iss auch Druckwerke aus Italien nach Ungarn, [illegible]
lbst am 13. September 1471 auf den zu Rom gedruckten [illegible]
nen Händen befindlichen Silius hinweis [illegible]
niges Taddeo Ugoletti für die Corvina [illegible]
iversität Bücher in Italien sammelte, [illegible]
Thomas Siebenbürger, Andreas [illegible]
Bartfeld, der Augustiner Simon von Ungarn [illegible]
hältnisse vermittelten Ungarn [illegible]
Werke der vervielfältigenden K[illegible]

des Kupferstiches, von Deutschland und Italien her, wie die Mathiasdarstellungen der Brünner und Augsburger Thuróczy-Ausgaben von 1488 und das Beatrix-Bildnis des 1493 in Ferrara gedruckten Werkes „De claris et scelestis mulieribus" von Phil. Bergomensis erweisen.

Auf allen mit der Kunstpflege irgendwie zusammenhängenden Gebieten zeigten König Mathias und seine Zeitgenossen insbesondere werkthätige Förderung der neuen Ideen, die eine großartige Umgestaltung des Kunstschaffens herbeiführten; Ungarn eilte seinen Nachbarn darin gleichsam zielbewusst voran. Die Ausgestaltung der Bestrebungen des Königs, Ungarn eine höhere Weltstellung zu erringen, hinderte sein verhältnismäßig früher Tod und die bald darauf losbrechende Verheerung der Türkenkriege, welche die Kunstwerke des Landes vielfach zerstörten. Wie aber die Überreste der berühmten Corvina — 125 Handschriften — in 40 europäischen Bibliotheken verstreut sind und den Kunstsinnigen aller Nationen und Zeiten von den edlen Bestrebungen des großen Ungarnköniges erzählen, so werden auch alle Geschichtsfreunde der Gegenwart und Zukunft verehrungsvoll bei dem Namen „Mathias Corvinus" verweilen, an den die Erinnerung eines goldenen Zeitalters der Kunst in Ungarn unauflöslich geknüpft ist.



KRAKAU ZUR ZEIT DES MITTELALTERS.

EIN STÄDTEBILD.

Nicht urkundliche Belege und Nachrichten der Geschichts-
hreiber allein, sondern auch die Bauwerke einer Stadt, die
igenthümlichkeit ihrer Gesammtanlage, die Überreste der Kirchen-
ıd Profanarchitektur bestimmen wesentliche Züge in dem Ge-
hichtsbilde mittelalterlicher Städte. Was Kriegsnoth, Elementar-
ıfälle und den Wechsel des Zeitgeschmackes in den verschiedenen
ıhrhunderten überdauert hat, ergänzt oft in dankenswertester
eise die manchmal dürftigen und unklaren Aufzeichnungen über
e Herstellung interessanter Kunstdenkmale entschwundener Zeiten
ıd vermittelt die zuverlässigsten Anhaltspunkte für die Feststel-
ıg der Natur jener Anschauungen, welche das Kunstschaffen
r einzelnen Städte in den verschiedenen Perioden beeinflussten.

Nur wenige Städte unseres an alten Kunstschätzen so reichen
aiserstaates besitzen eine ähnliche Fülle zum Theil sehr wohl
haltener Denkmale des Mittelalters wie Krakau, die alte
rönungsstadt der polnischen Könige, welche bis 1609 daselbst
ıch residierten. Dadurch stand Krakau Jahrhunderte lang nicht
ır als Mittelpunkt des Staatslebens, sondern auch als Hauptstätte
ler Bestrebungen, welche die Cultur- und Kunstverhältnisse
olens beherrschten, im Vordergrunde. Manchen der Stadt-
ıysiognomie während des Mittelalters eingeprägten Zug haben
lbst spätere Jahrhunderte nicht aus dem Antlitze der verlassenen
önigswitwe verwischen können; noch sind ihr kostbare Schmuck-
ücke aus der Zeit ihres Glanzes genug geblieben, um ein ziemlich
lares, in vielen Details höchst anziehendes Bild des bis zum
chlusse des Mittelalters in der polnischen Residenz herrschenden
ebens zu vermitteln, welchem die mannigfachen Beziehungen
er für den Handel mit anderen Ländern sehr günstig gelegenen
tadt stets neue Anregungen zuführten.

Das Abhängigkeitsverhältnis Krakaus von Böhmen befruchtete, da Krakau bis ins 11. Jahrhundert der Diöcese Prag angehörte, unstreitig das Kunstschaffen des frühen Mittelalters, was deutlich daraus erhellt, dass gerade die Domkirche auf dem Wawel dem heil. Wenzel gewidmet ist, dessen Gestalt gleich der des heil. Stanislaus auch schon in dem ältesten Stadtsiegel und Stadtwappen begegnet. Darin klingt gewissermaßen die dankbare Erinnerung aus für das segensreiche Eingreifen des Prager Bischofes Adalbert, das auch die Kunstthätigkeit Krakaus beeinflusste.

Seit dem Brande von 1025 mehren sich die Nachrichten über Kirchenbauten, da ja Krakau im 11. Jahrhunderte zum Bisthume erhoben und Gnesen einverleibt wurde. Unter denselben waren vielleicht die Egidius-, die Dom- und die Maria-Schneekirche als Gründungen König Ladislaus' am bedeutendsten. Die Feuersbrunst von 1125 zerstörte nebst anderen Gotteshäusern den erst 1120 geweihten Dom, dessen Neubau 1126 begonnen und 1193 neuerlich geweiht wurde. Aus dieser Periode stammt die unter dem Langhause befindliche Krypta, deren rippenlose Kreuzgewölbe auf vier kurzen Säulen mit schmucklosen Würfelcapitälen ruhen; sie ist nächst der mit zwei Thürmen flankierten Façade der Andreaskirche der beachtenswerteste Rest des Romanismus. Gegen die Mitte des 12. Jahrhundertes gewann der Steinbau, angeblich durch die Bemühungen des Peter Wlast, dem die Aufführung von 70 Kirchen zugeschrieben wurde, an Verbreitung.

Das 13. Jahrhundert war dem Kirchenbau in noch höherem Grade förderlich. Außer der Florianikirche am Kleparz, der 1226 begonnenen Marienkirche und der Cistercienserkirche Mogila bei Krakau erstanden die Ordensniederlassungen der 1222 eingeführten Dominicaner und der 1237 auftretenden Franciscaner, während der 1230 durch Feuer beschädigte Dom 1247 eine Bleideckung und 1250 einen neuen Fliesenbelag erhielt. Stadt und Burg, die 1298 mit starken Befestigungsmauern umgeben wurden, fielen 1306 einer furchtbaren Feuersbrunst zum Opfer. Die Bauformen des 13. Jahrhundertes erhielten sich nur an dem mit einem Bogenfriese ausgestatteten Giebel des nördlichen Querhauses der Franciscanerkirche und in der Dominicanerkirche. Diese ist insbesondere in technischer Beziehung als ein früher Ziegelbau von Bedeutung, besitzt ein trefflich gearbeitetes Portal und ein geradlinig ab-

les Presbyterium, dessen Ausdehnung fast dem Lang-
: den niedrigen Seitenschiffen gleichkommt. Die Anlage
ırhundertes ist auch noch erkennbar an der alten Synagoge
ir, deren sechs Kreuzgewölbejoche auf zwei schlanken
ruhen; die Leibungen der in jedem Schildbogen ein-
, rundbogig schließenden Fenster sind ziemlich ab-
.

kaus Bedeutung stieg wesentlich, als es [illegible]
v IV., der Polen durch die Vereinigung [illegible]
n zu bedeutender Machtstellung brachte, [illegible]
oben und damit von selbst Mittelpunkt [illegible]
Das brachte es zunächst mit sich, [illegible]
Dom, in welchem die jeweiligen [illegible]
würdiger Weise wieder aufgebaut [illegible]
aues, der 1364 geweiht wurde, [illegible]
erung Kasimirs des Großen [illegible]
ırch Galizien, Podolien und [illegible]
erweiterte, sondern auch [illegible]
isse des Landes regelte.
Sonnenscheine der Bestrebungen [illegible]
nterthanen auch durch Begründung [illegible]
abendländischer Bildung [illegible]
ein goldenes Zeitalter an. [illegible]
sich die daraus für die Kunst [illegible]
en, wie fast gleichzeitig in Prag, [illegible]
ıenbaues. Zunächst ließ Kasimir [illegible]
hem er die Mariä-Himmelfahrts [illegible]
goldenen Sternen zieren und [illegible]
der Katharinen-, 1342 den [illegible]
In diesem Jahre wurde die [illegible]
5 die Michaelskirche, ein neuer [illegible]
ıinicanerkirche ließ der König [illegible]
ı gründete und den Neubau [illegible]
apelle errichten. Von großer [illegible]
lung auch das Aufblühen [illegible]
n unmittelbarer Nähe, denn [illegible]
kirche entstandene Niederlassung [illegible]
ihr wie dem zur Stadt Kasimir [illegible]

Recht selbständiger Verwaltung. Kunstschaffen und Wohlst
eines Landes giengen stets Hand in Hand; der ausgebreitete Han
Krakaus machte den Bürgerstand reich, welcher nun auch W
darauf zu legen begann, seine Wohnungen behaglich und d
Zeitgeschmacke entsprechend einzurichten. Dem wachsenden V
kehre trug die Erbauung der mächtigen Tuchhalle auf dem Ma
platze der Stadt Rechnung, während neben der Laurenzikirche
Kasimir seit 1362 die Gebäude für die 1364 gegründete Univers
erstanden, welche 1400 nach Krakau selbst verlegt wurde. I
auf solche Weise steigende Bedeutung Krakaus förderte a
die Kunst- und Gewerbethätigkeit, die nach Kasimirs Tode (13
nicht unterbrochen wurde, sondern fortblühte. Denn ihr k
nicht wenig zustatten, dass Kasimirs Schwester Elisabeth an St
ihres Sohnes, des Ungarnköniges Ludwig des Großen, die I
gierung Polens übernahm und eine glänzende Hofhaltung
Krakau entfaltete. Die unvollendet gebliebenen Bauten wur
weiter geführt und, wie der dem Dome von der Königin Elisab
geschenkte Reliquienschrein des heil. Stanislaus bezeugt, den
heimischen Meistern lohnende Aufträge zugewendet. Die n
dem Tode Ludwigs des Großen eintretenden Verwickelun
hatten für Krakau keine geradezu nachtheiligen Folgen, da b
geordnete Verhältnisse wieder platzgriffen, als die von den Po
zur Thronerbin ausersehene, jüngere Prinzessin Hedwig dem
Christenthum annehmenden Großfürsten von Lithauen Jage
der den Taufnamen Wladislaw erhielt, die Hand reichte. Kö
Wladislaw Jagello vergrößerte nicht nur durch Hinzufügung sei
Stammlandes den Besitz Polens, sondern hob dessen Bedeut
auch durch eine im Geiste Kasimirs des Großen gehaltene
gierung, welche vor allem der Krönungs- und Residenzstadt Kra
günstig war. Hier wurde die 1391 erneuerte Kreuzkirche slawisc
Benedictinern, 1395 das vom Könige gestiftete Kloster den K
melitern und die 1405 vollendete Frohnleichnamskirche in Kasi
den Augustinerchorherrn übergeben, ein Universitätsgebäude
die in die Stadt selbst übertragene Hochschule errichtet und 1
die Maria-Magdalenakirche gegründet.

Für die Kunstgeschichte Krakaus gewinnt erst die zwe
Hälfte des 15. Jahrhundertes wieder höheres Interesse, da
Brände von 1454, 1455, 1463, 1473, 1475, 1476, 1492 und 1

nicht nur zahlreiche Bürgerhäuser einäscherten, sondern auch hervorragende öffentliche Bauten erheblich beschädigten; in die Regierungszeit Kasimirs IV. fällt die Ausführung prächtiger, zum Theile heute noch erhaltener Arbeiten und die Instandsetzung der hart mitgenommenen Baudenkmale. Während derselben scheint der Verkehr mit dem für das Kunstleben Deutschlands so wichtigen und damals gerade seiner Blüte energisch zuschreitenden Nürnberg nicht minder rege gewesen zu sein als unter Sigismund I., welcher 1506 auf den Thron Polens gelangte. An seinen Namen ist für Krakau eine neue Glanzperiode der Kunst auf dem Boden neuer Ideen geknüpft, die der mit dem Mittelalter absterbenden Gothik den Rücken kehren und die Kunstthätigkeit der polnischen Krönungsstadt an der großen Wiedergeburt des Kunstlebens in Italien und Deutschland theilnehmen lassen. Dieselben fassten in Polen zuerst durch Beziehungen zum italienischen Humanismus Wurzel, da der 1470 nach Polen gekommene und als Erzieher der königlichen Prinzen bestellte Filippo Buonacorsi maßgebenden Einfluss auf die dem Kunstschaffen so freundlichen Anschauungen Sigismunds gewann, welchen die Heirat mit Barbara Zapolia, der Schwester des Ungarnköniges, in Verbindung mit einem von italienischer Renaissance beherrschten Lande brachte. Außerdem musste die zweite Vermählung Sigismunds mit Bona Sforza, der Tochter des Mailänder Herzoges Gian Galeazzo, die einem kunstliebenden Hause entstammte und mit italienischen Gelehrten, Dichtern und Künstlern in regstem Verkehre blieb, der Berufung italienischer Meister und der Verbreitung ihrer Anschauungen ungemein förderlich werden.

Die großen Baudenkmale Krakaus, welche dem späten Mittelalter angehören, entstammen verschiedenen Bauperioden. So erweist sich der Dom auf dem Wawel, der ein dreischiffiges Langhaus, einschiffiges Querhaus und dreischiffigen, geradlinig schließenden Chor mit Chorumgang und Kapellen besitzt, weder als ein einheitliches noch als ein künstlerisch hochbedeutsames Object, behält aber trotz zahlreicher Anomalien viel Anziehendes. Mit Benutzung älterer Bautheile wie der romanischen Krypta wurde er vorwiegend im 14. Jahrhunderte ausgeführt, aber im 15. durch verschiedene Zubauten wie die Sacristei und den nördlichen Thurm, die Kreuzkapelle u. dgl. erweitert. Erwägt man, dass in dem Krakauer

Dome um die Mitte des 15. Jahrhundertes sich 56 Altäre, prächtige Chorstühle, Bischofsthron, Kanzel, Lettner und Orgel befanden, Wände und Fenster im Glanze des Goldes und der Farben erstrahlten, die königliche Kapelle unter Wladislaw Jagello ‚graeco more' gemalt war, der Kirchenschatz einen seltenen Reichthum kostbarer Geräthe und Gewänder besaß, so muss man wohl zugestehen, dass die Krönungskirche der polnischen Könige in ihrer Ausstattung anderen großen Domen zweifellos gleichkam und sich ihrer hohen Bestimmung durchaus würdig zeigte. Welch verschiedene Kunstrichtungen sich auf dem Krakauer Boden begegneten und an der Ausschmückung des Domes und seiner Zubauten theilnahmen, lehrt ein Blick auf die von Kasimir IV. und seiner Gemahlin Elisabeth von Österreich gestiftete Kreuzkapelle. Die noch erhaltenen Wandmalereien stammen von der Hand slawischer Künstler, vielleicht griechisch-russischer Maler, die schon 1393 Wladislaw Jagello zur Ausschmückung der Kreuzkirche berief und wahrscheinlich auch im Dome beschäftigte; den Charakter der Nürnberger Werke zeigen der 1467 vollendete Dreifaltigkeitsaltar und der Altar der schmerzhaften Jungfrau Maria, gothische Flügelaltäre von ziemlichem Werte, sowie der noch gothische Anordnung festhaltende Marmorsarkophag des Königs Kasimir IV., dessen Ausführung dem 1477 nach Krakau zugewanderten Nürnberger Veit Stoss übertragen wurde. Mag an derselben auch der Passauer Jörg Hueber, dessen Name sich an einem der Capitäle befindet, Antheil genommen haben, so bleibt doch die Durchbildung und der Aufbau des Werkes Eigenthum des Nürnberger Meisters.

Unter den Zubauten des Krakauer Domes aus späterer Zeit ist die sogenannte Jagellonenkapelle (Abb. 38) die künstlerisch bedeutendste Leistung, eine frühe, aber voll erschlossene Blüte der edelsten Renaissance. Sigismund I. ließ 1519 an Stelle der von Kasimir dem Großen gegründeten Mariähimmelfahrtskapelle für sich und seine Familie eine Grabkapelle durch den Florentiner Bartolomeo Berecci beginnen, dessen Plane er schon 1517 in Wilna seine Zustimmung ertheilt hatte; 1520 war der Bau vollendet. Auf dem an die Südseite des Domes anschließenden quadratischen Unterbaue erhebt sich über vermittelnden Zwickeln ein außen achteckiger, innen runder Tambour, dessen Seitenflächen acht

ıster durchbrechen; auf demselben ruht die mit Kupfer
ene, geschuppte und vergoldete Kuppel, über welcher die



Abb. 38. Inneres der Jagellonen-Kapelle in Krakau.

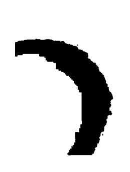
er Krone gezierte Laterne leicht ansteigt. In den Wänden
elle, welche Pilaster gliedern, sind Nischen für Sarkophage
tuen angeordnet und sogenannte Grottesken als Schmuck

der Pilaster, Zwischenfelder und Wappenschilde zwischen den Zwickeln verwendet; feine Cassettierung ziert die Kuppel und Pilastereinstellung die Laterne. Die decorativen Details, welche mit größter Sorgfalt in Sandstein ausgeführt und von hoher plastischer Wirkung sind, führte Johann Cini aus Siena mit mehreren dazu eigens berufenen Landsleuten aus und verwendete dabei geschickt Motive, die an dem Altare von Fontegiusta des Lorenzo di Mariano wieder begegnen. Mit den Silberreliefs des Flügelaltares von Melchior Bayr, Peter Flötner und Pankraz Labenwolf erhielt auch die deutsche Renaissance Antheil an der Ausschmückung des herrlichen Baues, den die Inschrift der Außenseite mit Stolz als ‚Saxaque Phidiaco sculpta magisterio‘ bezeichnet.

Nächst dem Dome, welcher vor allem den Königen Polens seine Aufführung und Ausstattung zu danken hat, bleibt die im Mittelpunkte Krakaus, auf dem Ringe liegende Marienkirche beachtenswert, deren Aufbau besonders die Bürger förderten, wenn auch die Tradition den Bischof Iwo Odrowąż als Gründer und den Schatzmeister Kasimirs des Großen Nikolaus Wierzynek als Bauherrn eines neuen, von Meister Werner 1359 vollendeten Chores feiert. Die Fundamente der dreischiffigen, mit niedrigen Abseiten ausgestatteten Anlage, in deren langgestrecktes Presbyterium der Meister Czipser von Kasimir nach dem Einsturze der Wölbung 1442 ein neues Sterngewölbe einzog, stammen noch aus dem 13. Jahrhunderte, als Bischof Iwo von der den Dominicanern eingeräumten Dreifaltigkeitskirche die Pfarrei Krakaus hieher übertrug. In ihrer heutigen Ausstattung verweist die Marienkirche besonders auf eine Bauführung des 15. Jahrhundertes, dem auch das Taufbecken und die 1435 von Johann Fredental gegossene Glocke entstammt, während die drei Glasmalereien der Chorschlussfenster dem 14. Jahrhunderte angehören. Für die Geschichte der deutschen Plastik, als deren Schöpfungen die Grabplatten für Peter Salomon und Peter Kmita, die noch trefflichere des Filippo Buonacorsi und das im Dome aufgestellte Grabmal des 1503 verstorbenen Cardinals Friedrich mit ihren offenkundigen Beziehungen zu der berühmten Nürnberger Gießerei des Peter Vischer von höchstem Werte bleiben, ist der in der Krakauer Marienkirche erhaltene Flügelaltar des Veit Stoss von ganz hervorragendem Interesse.



Abb. 39. Mittelschrein des Hochaltares von V. Stoss in der Marienkirche zu Krakau.



Der Altarschrein (Abb. 39) enthält den Tod Mariä, zu welchem
eliefdarstellungen der geöffneten Flügel—Verkündigung, Geburt
sti, Anbetung der Könige, Auferstehung und Himmelfahrt
sti, Ausgießung des heil. Geistes — und die in der Staffel
lich behandelte Wurzel Jesse hinüberleiten, während die dem
ʒ durchbrochenen Giebelaufbaue verbundene Krönung Mariä
h Gott Vater und Sohn zwischen den heil. Bischöfen Adalbert
Stanislaus den naturgemäßen Abschluss bildet. Die Außen-
n der geschlossenen Flügel zeigen 12 Scenen aus dem Leben
sti.

Das Altarwerk, dessen lebendig durchgearbeitete, aber vor
triebener Bewegung nicht ganz abgerundete Compositionen zwar
ralistische Charakterisierung der einzelnen Köpfe und reiche,
:n der unruhigen Falten nur unklar entwickelte Gewandung
n, ist eine Stiftung der Krakauer Bürgerschaft und von 1477
489 um 2888 Gulden von dem nach Krakau eingewanderten
ıberger Veit Stoss ausgeführt worden. Die Anerkennung,
he dem Meister für die „seinen Namen dem ewigen Andenken
Nachwelt" überliefernde Arbeit zutheil wurde, vermittelte dem
ıtler neue Aufträge, wie den Stanislausaltar der Marienkirche,
velchem nur die beiden Flügel mit den 6 Reliefs aus dem
ı des Heiligen erhalten sind, das Grabmal Kasimirs IV., die
me zu Gnesen aufgestellte Grabplatte für den 1493 gestorbenen
:hof Olesnicki und die Ausführung von 147 Stühlen für die
kirche, welche noch 1495 den Meister beschäftigte. Das
, dass fremde bewährte Künstler in Polens Krönungsstadt
'ahrzehnte lohnende Arbeit und damit Einfluss auf das
›en gewannen. Denn erst 1496 kehrte Veit Stoss in seine
lt zurück, wo er als „unruhig heyloser Bürger" bald be-
und wegen Urkundenfälschung in einer Schuldsache mit
ırung beider Backen mittels glühender Eisen gebrandmarkt
Mag auch der als Mensch durchaus nicht achtenswerte,
ige und wortbrüchige Meister keineswegs unsere
n haben, so zählt doch seine Künstlerpersönlichkeit,
Leistungen wohl der 1518 von Anton Tucher gestiftete
Gruß" im Chore der Nürnberger Lorenzkirche am
n geworden ist, zu den hervorragendsten Vertretern
Schnitzkunst. In Krakau zeigte sich Veit Stoss

offenbar nur von der guten Seite, wofür sein fast 20jähriger Aufenthalt, seine wiederholte Wahl zum Zunftvorstande und die sich mehrenden Aufträge sprechen, und brachte Nürnberger Art im fernen Osten zu hohen Ehren.

Kein Wunder, dass man für die Ausstattung der Marienkirche, an der Nürnberg mit Arbeiten der Vischer'schen Gießerei und des kunstfertigen Veit Stoss betheiligt war, auch Nürnberger Maler heranzog. Die Schatzkammer der erwähnten Kirche bekam auf den Thüren der Schränke acht Darstellungen aus der Legende der heil. Katharina, welche 1514 bis 1515 entstanden, nämlich Katharina vor Maria kniend, mit den Philosophen disputierend, in den Kerker geworfen, vom Tode durchs Rad gerettet, die Enthauptung der Königin, Anstalten zur Enthauptung Katharinas, Ausstellung ihrer Leiche und Übertragung derselben zum Himmel; dieselben sind nach der erhaltenen Inschrift von dem Gehilfen und Freunde Albrecht Dürers, von Hans Sues von Kulmbach, gemalt, von dessen Hand auch in der Johanneskapelle der Floriani-kirche das Abendmahl, Johannes den Kelch segnend, Johannes auf Patmos und im Kessel mit siedendem Öle sowie in der städtischen Gallerie der Tuchhalle der Tod Johannes des Evangelisten von 1516 stammen. Hans von Kulmbach, der in diesen Werken Abhängigkeit von dem Stile, der Compositionsanordnung und Durchbildung Dürers zeigt, aber in den Formen auch über diesen hinausgeht, zog 1514 nach Krakau, wo er bis 1517 blieb. Seine die Eigenart des größten Nürnberger Malers vermittelnde Auffassung und Darstellungsweise fand offenbar in Krakau solche Anerkennung und solchen Beifall, dass Albrecht Dürers Bruder und Schüler Hans Dürer sich zu einer Reise nach Polen angeregt fühlen mochte, wo er von 1529 bis 1538 als Hofmaler Sigismunds I. thätig war. Wie diese Stellung so weisen auch die Passionsscenen der vorderen Sacristei der Marienkirche und die Apostelmartyrien der Katharinenkirche in Kasimir auf den Umfang des Einflusses hin, den Hans von Kulmbach, Sebald Singer von Nürnberg und Hans Dürer und durch sie die neue Bahnen wandelnde Nürnberger Richtung der deutschen Kunst auf die Krakauer Maler gewannen. Die Heranziehung Nürnberger Schnitzer und Maler für die Ausschmückung der Marienkirche, für welche in erster Reihe das Bürgerthum sorgte, ergab sich zunächst wohl aus dem

ı Handelsverkehre, der zwischen Krakau und der deutschen hsstadt unterhalten wurde und außer der Förderung rieller Interessen auch manch nachhaltige geistige Anregung .ittelte.

Unter den übrigen Krakauer Kirchen verdienen außer der ı erwähnten Dominicanerkirche, die 1408 eine neue Chorung erhielt und nach dem Brande von 1463 ziemlich bedeutende nderungen erfuhr, die Kreuzanlage der Franciscanerkirche, ı Portal und Langhaus erst nach dem Zusammensturze des :mes im Jahre 1465 und nach der 1476 durch Blitzstrahl ver:hten Feuersbrunst überarbeitet wurden, die spätgothische .alle der Barbarakirche, die Kreuzkirche und die Katharinenıe in Kasimir besondere Erwähnung. Sie haben das Charak:ische ihrer mittelalterlichen Hauptbauperioden bewahrt, end der Geschmack späterer Kunstanschauungen andere :shäuser, wie die bei den Bränden des 15. Jahrhundertes hart ıffene Peters- oder Marcuskirche, im Sinne seiner Zeit umge:te, und gehören der Spätgothik an, da selbst die unter nir dem Großen begonnene Katharinenkirche infolge des bei n Erdbeben 1443 eingetretenen Gewölbeeinsturzes erst 1505 ndet wurde. Die dreischiffige Anlage mit langgestrecktem ›yterium und niedrigen Abseiten hält im innern Aufbaue Typus der Marien- und Dominicanerkirche fest und besitzt er Südseite eine reich ausgestattete Vorhalle, deren inneres ıl auch sonst an Krakauer Bauten begegnende Motive ver:t; dies deutet darauf hin, dass man sich lange an eingebürgerte ıen hielt und gern naheliegende Muster verwendete. Die .zkirche, in deren quadratischem Langhause sich von dem in Mitte stehenden Pfeiler die Rippen des Sterngewölbes enteln, bietet mit dem geradlinigen Chorschlusse und der Thurmge an der Westseite das Vorbild einer kleinen Stadtkirche am nge des 16. Jahrhundertes.

Die Krakauer Kirchen sind auch in technischer Beziehung beachtenswert. Im Gegensatze zu dem ganz aus Hausteinen eführten Dome sind bei den übrigen Bauten Ziegel verwendet, rend vortretende Details wie die Gesimse oder die alten Strebeer der Dominicanerkirche gleichfalls aus Stein hergestellt len. Die Natur dieses Materiales schränkte an den Krakauer

Bauten den reichen plastischen Schmuck bedeutend ein und verlieh ihnen einen Zug des Einfachen, der nicht selten an das trocken Strenge streifte. Die einzelnen Denkmale hängen auch durch gewisse Schuleigenthümlichkeiten zusammen. So schließen sich die oben erwähnten größeren Kirchen an den Dom in der eigenthümlichen Bildung des Pfeileransatzes gegen das Seitenschiff an, mit welcher die wiederholten Einstürze der mangelhaft construierten Gewölbe der Dominicaner- und Katharinenkirche in Beziehung zu bringen sind; dasselbe Verhältnis zeigt sich in der Maskierung der im Ansatze des Seitenschiffdaches an das Mittelschiff entstehenden

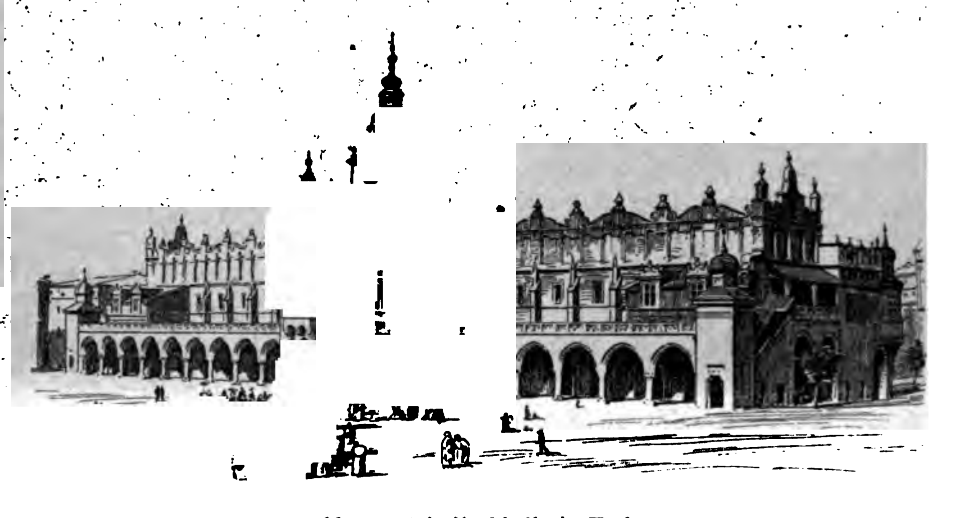


Abb. 40. Die Tuchhalle in Krakau.

hohen Wand durch Herabführung der Fensternische und der Maßwerkstäbe bis zum Arcadensimse. Eine gewisse Hinneigung zum geradlinigen Chorschlusse, der bei der Dominicanerkirche, dem Dome und der Kreuzkirche entschieden betont ist, verräth Beziehungen zu der Bauweise des deutschen Ordenslandes, die auch in der Gliederung, Wölbung, im innern Aufbaue, in den Verhältnissen u. dgl. zutage treten; sie finden in der mannigfachen Berührung Polens mit diesem Gebiete wohl ihre beste Erklärung und haben zweifellos auch die an den norddeutschen Backsteinbau erinnernde Krakauer Giebelbildung begünstigt. Der Thurmbau

ist nur beim Dome und bei der Marienkirche eigenartig entwickelt und zeigt hier hölzerne, ringsum mit Thürmchen besetzte Helme, die in mancher Hinsicht an eine auch in Prag mehrfach begegnende Anordnung erinnern; sonst begnügte man sich in Krakau vorwiegend mit kleinen Thürmen und Dachreitern.

Nicht minder interessant als für den Kirchenbau sind Krakaus Baudenkmale auch für den Profanbau. Allerdings ist der schönste und bedeutendste Theil des Schlosses, neben welchem die Überreste der theilweise im 14. und im 15. Jahrhunderte ausgeführten Partien ganz zurücktreten, ein Werk des 1516 in Krakau verstorbenen Florentiners Francesco Lori; an einigen Thür- und Fenstereinfassungen des Sigismundbaues haben Gothik und Renaissance ein eigenthümliches Compromiss geschlossen, in welchem neue Anschauungen den alten noch ein schüchternes Wort gestatten. Von dem alten Rathhause, das erst im 19. Jahrhunderte abgetragen wurde, erhielt sich nur der aus Quadern errichtete, mit einem hübschen Erker ausgestattete Thurm, der dem 15. Jahrhunderte entstammt. Aber in dem Collegium Jagellonicum, dem Universitätsgebäude, und in der weithin bekannten Tuchhalle besitzt die polnische Krönungsstadt Werke der Profanbaukunst, welche nur in wenigen Städten ihresgleichen finden.

Wladislaw Jagello hatte im Jahre 1400 die 1364 in Kasimir errichtete Universität in ein neues Gebäude der Stadt selbst übertragen, neben welchem im Laufe des 15. Jahrhundertes noch drei andere Collegien entstanden; dasselbe ist heute in seinem Hauptbestande noch in jener Beschaffenheit erhalten, welche ihm die nach dem Brande von 1492 sofort auf Anregung des Bischofes Friedrich eingeleiteten Wiederherstellungsarbeiten verliehen. Der von den vier Gebäudeflügeln umschlossene Hof hat mit seinen niedrigen, im Zellengewölbe geschlossenen Säulengängen, mit den gothische und Renaissancemotive verwendenden Thür- und Fenstereinfassungen viel Malerisches an sich.

War das Universitätsgebäude gleichsam der Brennpunkt des wissenschaftlichen Lebens in Krakau und Polen, so concentrierten sich die materiellen Bestrebungen der Bürger in einem anderen bedeutenden Profanbaue Krakaus, in der gewaltigen Tuchhalle (Abb. 40), welche von einem glänzenden Abschnitte der Handelsgeschichte Polens zeugt. Wie großartig muss der Handelsverkehr

gewesen sein, welcher in der Aufführung dieses ausgedehnten, mächtigen Bauwerkes seinen monumentalen Ausdruck fand! Lässt sich auch die Anlage einer „camera, ubi panni venduntur", bis in die Tage Boleslaws des Schamhaften zurückverfolgen, so führte doch erst der bedeutende Aufschwung des Handels unter Kasimir dem Großen dazu, dass dieser Fürst 1358 eine 180 polnische Ellen lange und 18 polnische Ellen breite Tuchhalle, deren Umfassungsmauern in einiger Entfernung vom Erdboden mit Fenstern durchbrochen waren, erbauen ließ. Neben derselben erstanden auf Anregung der Königin Hedwig 1399 die sogenannten reichen Krambuden. 1557 vernichtete eine Feuersbrunst den fast zwei Jahrhunderte alten Bau, der jedoch rasch wieder in brauchbaren Zustand versetzt wurde, wobei der um 1530 nach Polen gekommene Gian Maria Padovano, genannt il Mosca, ein Schüler des Agostino Zoppo, in hervorragender Weise thätig war. Giebel und Dachaufbau des später mehrfach durch Anbauten veränderten Gebäudes deuten darauf hin, dass vorwiegend das Dach gelitten hatte, indes der Grundstock des Gebäudes noch das Mauerwerk des 14. Jahrhundertes besitzt. Dieser Zeit gehören wahrscheinlich auch die Strebepfeiler an den Längsmauern und sicher die beiden gothischen Thorbogen an, durch welche man die Halle betritt, während die Seiteneingänge und die an beiden Stirnseiten zum Obergeschosse emporführenden Freitreppen erst bei der Wiederinstandsetzung des Baues angeordnet wurden; in einigen der an die lange Halle anstoßenden Räume haben sich kunstvolle Wölbungen mit schöner Rippenführung erhalten. Obwohl Backsteinbau, zeugt die Tuchhalle, deren Mittelraum auf jeder Längsseite 18 nach dem Innern sich öffnende Kramstände begrenzen, trotz mancher Beschädigungen von einer höchst achtenswerten Solidität der Technik und verbürgt gerade durch ihre Lage mitten auf dem großen Ringe, dass man in richtiger Erkenntnis des Zweckes den allgemeinen Bedürfnissen geltenden Bau an jener Stelle, welcher alle Adern des städtischen Verkehres das frisch pulsierende Blut reger Gewerbsthätigkeit gleichsam zum Stoffwechsel in Form des Kaufes und Verkaufes zuführten, in entsprechender Ausdehnung errichtete. Das Verhältnis der Tuchhalle zu den Gebäudereihen des großen Ringes weist überdies darauf hin, dass die Anlage dieses Platzes, der ihn umgebenden und auf ihm errichteten Gebäude genau erwogen und

auch im Zusammenhange mit den übrigen Gassen von großer Regelmäßigkeit war, die freie und leichte Bewegung ermöglichte.

Die ungestörte Förderung der geistigen und materiellen Interessen Krakaus war gegen feindliche Angriffe durch ausgedehnte Befestigungswerke geschützt; eine doppelte Ringmauer mit gemauertem Graben umzog die Stadt, die durch sieben Thore mit größeren Thürmen zugänglich war und von 31 kleineren, in die Mauer eingetheilten Thürmen in ganzem Umfange gleichmäßig vertheidigt werden konnte. Letztere wurden verschiedenen Zünften zugetheilt und waren unten viereckig aus Bruchsteinen, oben nach außen halbrund aus Ziegeln erbaut, welche manchmal durch die Kopfglasur der ins Mauerwerk eingreifenden Binder eine hübsch gezeichnete, musivische Ausschmückung des Äußeren ermöglichten. Wie gewaltig die Vertheidigungsmaßregeln für die Hauptzugänge waren, zeigt das wohl erhaltene Florianithor, durch welches die Könige zur Krönung oder als Sieger einzogen.

Dieses bedeutende Vertheidigungswerk (Abb. 41) zerfällt in den vor der äußeren Stadtmauer errichteten Vorbau und den massiven, viereckigen Thorthurm, welcher durch einen geschützten Verbindungsgang mit ersterem in Zusamenhang gebracht wurde. Mittels einer Zugbrücke gelangte man über den nun verschütteten, sehr tiefen Graben durch das rundbogig umrahmte Portal in den Hof des etwas mehr als halbrunden Vorbaues, den gegen die Stadt zu schräg gestellte, zur Stadtmauer fast parallele Mauern und der rechteckige kleine Corridor zu dem Verbindungsgange abschlossen. Sieben kleine, gemauerte Thürmchen, die abwechselnd rund und achteckig, sowie mit schlanken Spitzen geziert sind, erhöhen das Malerische der dritten Schießschartengallerie, die auf großen Consolen nach außen vorgebaut ist und, da die von Console zu Console gespannten Bogen abwechselnd halb als Pechnasen geöffnet sind, auch das Herabgießen des siedenden Peches oder Wassers auf die den Graben überschreitenden Angreifer ermöglichte. Der ersten Schießschartenreihe entspricht im Innern des Hofes eine abwechselnd als schwache Blenden und tiefe Nischen in die Mauer eingefügte Arcadenstellung, über welcher die zweite Schießschartenreihe angeordnet ist und nach innen eine auf Consolen ruhende, vorn mit einer undurchbrochenen Steinbrüstung versehene Gallerie vortritt, während unter den Hofarcaden von

einem gewölbten Gange aus sich Schießscharten nach dem S
graben öffneten. In diesem Hofe der Barbakane, dessen Ga
Platz für zahlreiche Zuschauer bot, begrüßten die Vertreter
Stadt den König, der erst nach dem Passieren des mit der inn
Stadtmauer verbundenen Thorthurmes die Stadt selbst be
Fallgitter und schwere Thorflügel sperrten hier in Kriegsz
den Zugang. Der oben an der innern Stadtmauer einst ringshe
führende, von den Thürmen zugängliche Gang bildete um
Florianithorthurm gegen die Stadt zu eine Art Balkon.

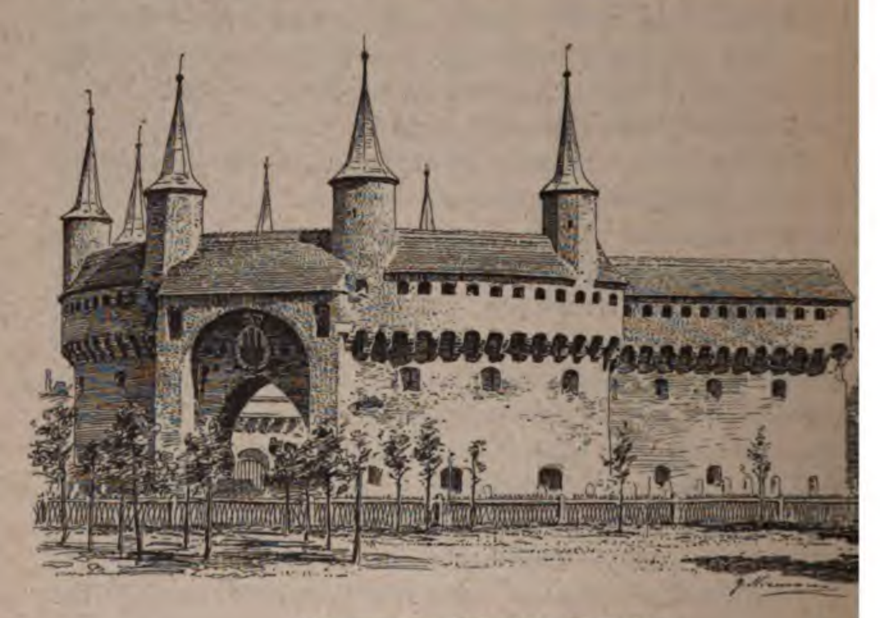


Abb. 41. Das Florianithor in Krakau.

Der in trefflichstem Backsteine ausgeführte Thorbau,
dessen Consolen und Portal Hausteine verwendet wurden,
1498 unter dem Könige Johann Albrecht vollendet; nur an
Thorthurme scheint auch eine spätere Zeit Antheil zu ha
Der Zweck eines Fest- und eines Festungsbaues kam bei
Florianithore in überraschend glücklicher Weise zum Ausdru
von dem, was Krakau, seine von gewaltiger Mauer und sta
Vertheidigungsthürmen umgebene Königsburg sowie Kasimir

Schutzanlagen besaßen, ist in dem genannten Bauwerke ein ebenso instructiver als charakteristischer Überrest späteren Geschlechtern erhalten geblieben.

Dass ein Bürgerstand, welcher das Collegium Jagellonicum und die Tuchhalle erstehen sah, bei seinem wachsenden Wohlstande auch seine Wohnhäuser mit manch anziehendem Zauber der Kunst zu beleben strebte und wusste, ist nahezu selbstverständlich. Doch sind die Spuren des Mittelalters fast gänzlich aus den Zügen der Krakauer Bürgerhäuser geschwunden; einige gewölbte Erdgeschosse, spitzbogig oder mit geradem Sturz schließende Thüreinfassungen, an denen vereinzelt reichere Profilierungen angebracht sind, haben die Geschmackswandlungen anderer Stilepochen überdauert und berichten gleichsam mit schüchtern verhaltenem Stammeln von der Blütezeit Krakaus, in welcher der Gothik auch auf dem Gebiete des Profanbaues ausgedehnter Raum zu prächtiger Bethätigung gegönnt war.

Auf die hohe Stufe der Vollkommenheit, welche das Kunstgewerbe erreichte, lassen Arbeiten verschiedener Zweige schließen. Die Miniaturen der Handschriften in der Dom- und Universitätsbibliothek weisen auf eine ebenso hohe Stufe der Buchmalerei, wie die verschiedenen Perioden entstammenden drei Universitätsscepter, Reliquiarien, Kelche und Kreuze im Domschatze, in der Marienkirche und anderen Krakauer Gotteshäusern einen oft fein entwickelten Geschmack und zugleich Beziehungen zu den Goldschmiedearbeiten des deutschen Westens verbürgen. Das mit Perlen gestickte Rationale, dessen Anfertigung der Königin Hedwig zugeschrieben wird, eine gothische Mitra des 15. Jahrhundertes und die von P. Kmita dem Dome geschenkte Casula, deren Rückseite in schöner Reliefstickerei Scenen aus der Legende des heil. Stanislaus zieren, stellen der Krakauer Stickerei ein schönes Zeugnis beachtenswerter Kunstfertigkeit aus.

Auf die Einführung und Entwicklung der vervielfältigenden Künste, die in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhundertes auf das Krakauer Gebiet eindrangen, gewann Deutschland maßgebenden Einfluss. Bei Peter Schöffer, dem Genossen des berühmten Erfinders der Buchdruckerkunst, wurde 1487 das Krakauer Missale in Mainz gedruckt; den 1491 in Krakau selbst vollendeten Druck der slawischen Ausgabe von Joh. Damasceni Octoechos (Osmog-

łasnik) besorgte der aus Deutschland und aus fränkischem Geschlechte stammende Krakauer Bürger Schweipolt Fiol. Das wachsende Interesse für den Buchvertrieb bestätigt die 1491 erfolgte Bürgerrechtserwerbung des Buchhändlers Johann Haller von Rothenburg a. d. Tauber, für welchen Georg Stüchs aus Nürnberg, Wolfgang Steckel in Leipzig und Caspar Hochfelder druckten. Die von ihm 1503 errichtete Druckerei leiteten nach Hochfelder der in Venedig gebildete Sebastian Hyber, Wolfgang Lern und Florian Ungler, die 1510 zu Prandnik gekaufte Papiermühle Joh. Ciser von Reutlingen. Bei Scharfenberger erschien 1556 das mit Holzschnitten ausgestattete neue Testament und 1561 die Bibel mit den Holzschnitten der Lutherischen Bibelübersetzung, deren Holzstöcke Nik. Scharfenberger von Luft in Wittenberg erworben hatte; ebenso benutzte man Stöcke von Jost Amman, Hans Schäufelein, Burgkmair, Hans Springinklee und anderer deutscher Meister, die heute noch in der Krakauer Universitätsbibliothek erhalten sind. Diese Thatsache und die noch in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhundertes erfolgte Berufung des Breslauer Holzschneiders Brückner für die Lazarsche Druckerei lassen vermuthen, dass man über keine einheimischen Meister von entsprechender Ausbildung und künstlerischer Bedeutung verfügte.

Eine so umfassende Kunstthätigkeit auf kirchlichem und profanem Gebiete war nur dadurch ermöglicht, dass das gesammte Zunftleben Krakaus sich in festen Bahnen bewegte. Die dafür maßgebenden Satzungen sind in dem sogenannten Codex picturatus der k. k. Jagellonischen Bibliothek erhalten, welchen 1505 der Stadtkanzler Balthasar Behem anlegte. Weitaus zum größten Theile in deutscher Sprache abgefasst, zeigen sie schon durch letztere auf die Anschauungen hin, welche das Kunstschaffen der polnischen Krönungsstadt Ausschlag gebend bestimmten. Was aber die Zunftordnung der Goldschmiede 1475 und 1489, der Maler, Bildschnitzer und Glaser 1490 und 1497, der Maurer und Steinmetzen 1512, der Rothgießer, Kannegießer, Gürtler und Messingschläger schon um 1412 festsetzte, codificierte nur einen schon früher herrschenden Brauch und gieng auf noch ältere Quellen zurück. Für die Ausbildung und Thätigkeit der genannten, dem Kunstbetriebe besonders nahe stehenden Zunftgenossen bleiben folgende Punkte zumeist beachtenswert.

Die Lehrzeit der Malerlehrlinge, welche eheliche Geburt nachweisen mussten, war mit 4, später mit 6 Jahren bemessen, während die Maurer 3, nöthigenfalls auch 4 Jahre verlangten. Entlief ein Malerlehrling dem Meister, so durfte ihn kein anderer Zunftmeister in die Lehre nehmen; kehrte er zu dem ersten zurück, so galt er mit Verlust der bereits überstandenen Lehrzeit als neu aufgenommen und hatte, falls der Meister starb, bei dessen Witwe, die demnach zur Fortführung der Werkstätte berechtigt war, auszulernen. Wie sehr man gerade bei der Malerzunft darauf hielt, dass ihre Angehörigen auch die Leistungen auswärtiger Meister kennen lernten und durch Zuführung neuer Ideen das Kunstleben befruchteten, beweist die Anordnung, dass die Malergesellen wie die Goldschläger zwei Jahre ,,yn andern lant" wandern sollten.

Den regelrechten Betrieb der Arbeit sicherten genaue Bestimmungen. Kein Maurermeister durfte einen Gesellen aufnehmen, ehe letzterer allen früheren Verpflichtungen gegen einen anderen Meister nachgekommen war. Dies galt auch bei den Malern, welche das ,,Blaumachen" der Gesellen mit Lohnabzug bestraften und auch den Meister, falls er bei diesem Anlasse den Schuldigen die volle Wochenlöhnung zukommen ließ, zu einer Strafsumme verhielten; ja, die Stadt selbst setzte schon 1390 für alle am Montage oder an anderen Wochentagen feiernden Gesellen eine Geldstrafe fest.

Die Erwerbung des Meisterrechtes, nach welcher der Betrieb des Gewerbes erst erfolgen konnte, war an die vorhergehende Erlangung des Bürgerrechtes, an den Nachweis der Herkunft, guten Rufes und ordnungsmäßiger Erlernung des Handwerkes sowie an die zufriedenstellende Anfertigung bestimmter Meisterstücke gebunden.

Die Maler hatten eine Maria mit dem Kinde, ein Crucifix und einen heil. Georg zu Pferde vorzulegen; die Goldschmiede, welche schon ein Jahr in Krakau gearbeitet haben mussten, sollten einen Silberbecher, ein Siegel mit gestochener Schrift und Wappen und einen in Gold gefassten Stein zur Prüfung unterbreiten. Von den Gürtlern verlangte man einen eisernen Senkstempel, eine Gürtelschnalle und eine Mantelschließe, von den Kannegießern eine gute Form und eine gute Kanne in Zinn oder Hartwerk, von den Rothgießern eine richtig zeigende Wage mit Gewicht und

Sporen, von den Beckenschlägern ein Becken oder einer ur die zur Malerzunft gehörenden Goldschläger waren terstücke befreit, welches „für sie auch in den Ländern utschen Krone nicht üblich wäre". Dieser Hinweis stellt man die Muster für Zunftfragen suchte und entlehnte. ehrliche Ausübung des Gewerbes wurde von der Zunft wacht; von den Zinngießern wurde die übliche Legierung, ıbringung des Stadt- und Meisterzeichens, von dem Gold- ede die vorgeschriebene Vollgewichtigkeit der Arbeit ge- rt, deren viermalige Nichtbeachtung die Anzeige an den Stadtrath und die Schließung Werkstätte nach sich zog. Die Glasmaler durften nur verglasbare Farben gebrauchen, die Maler nicht mit lohrothem Leder Sättel, Rossköpfe, Schilde, Brustleder u. s. w. überziehen. Bevor vom Stadtrathe nicht die Baulinie bewilligt war, sollten die Maurer nicht bauen, die weder Baumaterial verschleppen noch vom Bauherrn die Beistellung der Werkzeuge verlangen durften.

Wie die Lehrzeit, so war auch die Zahl der einem Meister gestatteten Lehrlinge bestimmt, deren ein Goldschmied, Maler oder Maurer je zwei halten konnte. Zunftgenossen, Arbeitsnehmer oder Arbeitsgeber abwendig zu machen, war verboten.

Durch Schutzmaßregeln suchte man das Gedeihen des einheimischen Gewerbes gegen die Bevorzugung fremdländischer Arbeit zu sichern. Brachte ein fremder Maler Arbeiten auf Holz Leinwand oder Papier, deren Verkauf nur auf dem Jahrmarkt gestattet war, außerhalb desselben zur Veräußerung, so konnte die Krakauer Zechmeister mit den Rathsdienern dagegen ei schreiten; denn fremde Maler durften außerhalb des Jahrmarkt nur kleine Bilder auf Papier — wohl meist Holzschnitte u Kupferstiche — verkaufen „das dem hantwerk nicht schedli were". Die Erlassung dieser Verordnung erfloss zweifellos a der Benachtheiligung Krakauer Maler durch fremde Meister, d übrigens auch durch den Verkauf der erwähnten Kleinware Ei fluss auf die Angehörigen der Krakauer Malerinnung gewinn mussten; welche Anschauungen bis zum Eindringen der R naissancekunst für dieselbe mageßbend waren, zeigt die Thätigk des Veit Stoss, des Hans von Kulmbach und des Hofmalers Ha Dürer, da dieselbe nahe Berührungen mit der Nürnberger Schu

verbürgt. Maler, die außerhalb der Zeche in geistlichen oder weltlichen Diensten standen, hatten von der Zunft keine Förderung zu erwarten, da ihnen sogar Goldschläger weder Gold noch Silber verkaufen durften. Man wollte sie dadurch offenbar, wenn sie länger in Krakau zu arbeiten beabsichtigten, zum Anschlusse an die Zeche bestimmen, wie man ja die Berufung ausgezeichneter Baumeister und Steinmetzen Bürgern und Adeligen gestattete, aber die Übernahme weiterer Arbeiten vom Eintritte in die Zunft abhängig machte. Das musste in künstlerisch regsamen Epochen der Verbreitung der durch die Fremden vermittelten Ideen in Krakau und Polen wesentlich Vorschub leisten, weil es innigere Berührung zwischen Einheimischen und Zugewanderten herbeiführte.

Für den Baubetrieb wahrte sich die Stadtverwaltung die Festsetzung bestimmter, einen regelmäßigen Fortgang der Arbeit sichernder Anordnungen, die insbesondere auch den Interessen der Bauherren zustatten kamen. Die Arbeit wurde in Accord oder Taglohn vergeben, welch letzterer für den Meister im Sommer 5, im Winter 4 Groschen, für die Maurer und Steinmetzengehilfen 3, beziehungsweise 2 Groschen betragen sollte; die Sommerbauperiode wurde in Krakau von Ostern bis Michaelis gerechnet. Kein Meister durfte gleichzeitig mehrere Aufträge übernehmen, weil er bei Theilung seiner Thätigkeit die Ausführung nicht überall gleichmäßig überwachen konnte. In der genauen Bestimmung der täglichen Arbeitszeit und der Abgrenzung der in derselben stattfindenden Ruhepausen zeigte die Krakauer Stadtvertretung und die Maurerinnung eine den modernen Ideen entsprechende, übrigens auch anderwärts nachweisbare [illegible]. Die Bauordnung von 156[illegible] regelte [illegible] des Profanbaues, und die Maurerstatuten [illegible] drücklich auf die alte Gew[illegible] sichtigten besonders die Behandlung [illegible]

Die verschiedenen Satzungen [illegible] zum Theil schon aus dem [illegible] bürgerlichen Gewerbe [illegible] sich naturgemäß aus der [illegible] schen Lebens, dessen [illegible] überwachten. Das Zusammen[illegible]

Rathmännern stellte in Krakau schon frühe die mit dem Leben gewisser Zünfte eng verbundene Kunstthätigkeit auf einen fruchtbaren Boden, von dessen Bebauung fremde Meister nicht engherzig ausgeschlossen waren. So hat Krakau mit seinen ausführlichen Zunftordnungen eine besondere Bedeutung nicht nur für die Gewerbegeschichte des ausgehenden Mittelalters überhaupt, sondern auch insbesondere für den Nachweis der zunftmäßig geregelten Kunstthätigkeit innerhalb Österreich-Ungarns; denn nicht viele Orte bieten ein gleich wichtiges, umfangreiches und so wohl erhaltenes Material für den Zusammenhang der Kunstgeschichte mit dem Stadt- und Zunftleben und besitzen eine ebenso stattliche Anzahl sowohl charakteristischer als auch künstlerisch bedeutsamer Denkmale kirchlicher und profaner Kunst des späten Mittelalters. Durch sie bleibt Krakau ein wichtiger und interessanter Punkt an der Peripherie des großen Kreises deutscher Kunst.



DIE RENAISSANCE.

Von

Dr. Heinrich Zimmermann.



KAISER MAXIMILIAN I. UND SEIN KUNSTSCHAFFEN.

DAS MAXGRAB ZU INNSBRUCK.

Kaiser Maximilian I. hat nicht allein wirklich Hervorragendes geschaffen, sondern noch weit Größeres und Herrlicheres geplant, zu dessen Ausführung jedoch weder die ihm zu Gebote stehenden Mittel noch die ihm gegönnte Lebensdauer ausreichten. Die ersten künstlerischen Anregungen empfieng sein universeller Geist bereits im Vaterhause, und dieselben fanden reiche Nahrung durch seinen Aufenthalt am Hofe des prachtliebenden Herzogs Karl des Kühnen von Burgund und in den Niederlanden, deren großartige Bauten auf ihn einen mächtigen Eindruck machten.

Zur Ausführung glänzender Monumentalbauten freilich fehlte es ihm vor allem an Geld. Auch hätte er sich an ihrem Anblick wohl nur wenig erfreuen können, da ihn kriegerische und politische Ereignisse aller Art zu fast fortwährendem Wechsel des Aufenthaltsortes zwangen. So beschränkt sich denn seine profane Bauthätigkeit zumeist auf Arbeiten, welche rein militärischen Zwecken dienten, und weit seltener hören wir von solchen, welche bestimmt waren, die Wohnlichkeit schon vorhandener Burgen und Schlösser zu erhöhen oder denselben durch Wandmalereien, gemalte Glasfenster und Täfelungen einen anmuthigen Schmuck zu verleihen. Daneben musste ihn schon sein tiefreligiöser Sinn dazu bestimmen, den Bau von Kirchen und Klöstern nach Thunlichkeit zu fördern oder wenigstens zur Einrichtung und künstlerischen Ausschmückung derselben beizutragen. So widmete der Kaiser im Jahre 1510 für die neuerbaute Pfarrkirche zu Laufenburg ein Glasfenster mit den Wappen von „Osterich und Habspurg und des heiligen Herren sant Johannsen Leben“ und wies vier Jahre später dem Stadtrath von Nürnberg zur Erneuerung eines von den früheren römischen Kaisern und Königen gestifteten Glasfensters in der St. Sebalduskirche zweihundert Gulden an. Eine Stiftung ganz besonderer

Art war der Marienkapelle in der Pfarrkirche zu Hall in Tirol zugedacht, indem Maximilian für dieselbe sein in Erz gegossenes Portraitstandbild, kniend, im Harnisch dargestellt, bestimmte. Andere Kirchen und Kapellen wurden mit Kelchen und Glocken, silbernen Leuchtern, Altarbildern oder mit kostbaren Gewändern und Paramenten beschenkt. Auf den letzteren war nicht selten der Reichsadler und andere Wappen in Gold, farbiger Seide und Perlen gestickt, eine Technik, die nicht allein von der Kaiserin und den Damen des Hofes selbst eifrig geübt wurde, sondern auch das blühende Kunsthandwerk der Seidensticker vielfach beschäftigte. Als ihr Hauptvertreter am Hofe des Kaisers erscheint Meister Leonhard Strassburger, der von 1490 bis zu seinem im Jahre 1517 erfolgten Tode in Maximilians Diensten stand, und dessen kunstvolle Nadel sich auch an figürliche Darstellungen der Madonna und anderer Heiligen heranwagte. Seit 1500 fungierte er neben andern gleichzeitig als kaiserlicher Tapissier mit einem Jahresgehalt von 50 Gulden und hatte als solcher die Obliegenheit, die in seines Herrn Besitze befindliche „Tapisserei" aufzubewahren und in gutem Stande zu erhalten. Sie bestand aus kostbaren Teppichen und gobelinartigen Geweben, die häufig bei feierlichen Gelegenheiten zur Decoration der Gemächer verwendet wurden, und deren Maximilan in Wiener-Neustadt, Innsbruck, Augsburg und den Niederlanden eine stattliche Menge besaß. Italien und die burgundischen Lande waren ihre Haupterzeugungsstätten. So erwarb Maximilian bei Peter Porro in Mailand „costliche Tuecher von Gold und Seide" und „schone samatin Tuecher, mit Golt gewurcht" (gewirkt), darunter blaue Tapeten zur Behängung eines ganzen Saales mit der in Gold eingewebten, dem Mailänder Wappen angehörigen Schlange, während ein anderes „köstlich Stuckh Tappisserei" die Thaten Alexanders und die burgundische Gesellschaft zeigte. Im Jahre 1517 kaufte der Kaiser beim Tapissier Peter Pfannenmacher in Brüssel um 1000 Gulden eine prächtige Tapete mit der Darstellung des Leidens Christi auf Goldgrund und bestellte bei demselben vier weitere Stücke, 132 Ellen lang, mit der Geschichte von David und Bethsabe um den Preis von ungefähr 500 Currentgulden.

Wie lange vor und nach seiner Regierung, so steht auch unter Maximilian das Handwerk der Goldschmiede in voller Blüte. War

es doch damals allgemein üblich, sich bei verschiedenen Anlässen mit den kostbaren Erzeugnissen dieser edlen Kunst zu beschenken. Derartige Gelegenheiten ergaben sich für die kaiserliche Casse nur allzu häufig. Bald war es der Gesandte einer auswärtigen Macht, bald eine gastfreundliche Reichsstadt, ein befreundeter Fürst oder ein getreuer Diener, der mit einem Trinkgeschirre, einem Ring, einer goldenen Gnadenkette u. dgl. m. von höherem oder geringerem Werte je nach Rang und Stellung des Ausgezeichneten oder der Größe der geleisteten Dienste vom Kaiser beschenkt wurde. Den sich hiedurch ergebenden Bedarf deckt Maximilian theils durch Ankauf von Privaten oder von großen Kaufleuten und Juwelieren, wie Philipp Adler, Benedikt Katzenloher und den Fuggern in Augsburg oder dem Juwelier und Goldschmied Matthäus Jorian in Nürnberg, theils durch directe Bestellung bei zahlreichen Goldschmieden des In- und Auslandes; als solche werden uns Ulrich Möringer zu Innsbruck, Jörg Oeber, Münzmeister zu Ysni, Peter Schröter zu Hall, Hans Uli und Nikolaus Burkhart urkundlich genannt. Wiederholt bezieht Maximilian Kleinodien, prächtig gefasste Edelsteine, Perlen und Ringe von Lienhard Löble zu Landshut und den in Venedig sesshaften deutschen Goldschmieden Christoph Schneider und Konrad Harbl. Manche dieser Kleinode, nicht selten auch bestimmt, auf dem Hute getragen zu werden, sehen wir bis zu 15.000 Gulden bewertet, zumal sie auch häufig in verschiedenen Farben emailliert wurden. Letztere Kunst übte unter andern der Goldschmied Michael Beck in Ulm, der versichert, Daumenringe mit Wappensteinen, und zwar die Wappen in den betreffenden Farben, für Fürsten, Prälaten und Ritter anfertigen zu können.

Überhaupt waren alle diejenigen, die Maximilian als Siegel- und Münzeisenschneider beschäftigte, gelernte Goldschmiede. So Hans von Rentlingen und Benedikt Burkhart, von welch letzterem uns aus der Zeit vor und während seiner Thätigkeit als Graveur auch einige Goldschmiedearbeiten überliefert sind. Er arbeitete acht Jahre lang für den Kaiser, der jedoch gleich an dem ersten von ihm hergestellten Münzstempel manches auszusetzen fand und ihn nach einer fruchtlosen Verwarnung 1508 wieder entließ. Sein Unfleiß und die Mangelhaftigkeit seiner Leistungen scheinen Maximilian bewogen zu haben, schon im Jahre 1506 den

Mantuaner Gianmarco Cavalli an seine Münze nach Hall, seit 1478 die bedeutendste seiner Erblande, zu berufen und durch



Abb. 42. Portrait Kaiser Maximilians I. von Ambrogio de Predis in den kunsthistorischen Sammlungen des A. H. Kaiserhauses.

ihn neben verschiedenen Münzeisen auch Stempel für Medaillen herstellen zu lassen, die auf dem Avers sein und seiner Gemahlin Brustbild, beide nach den von Ambrogio de Predis gemalten

rtraits, (Abb. 42) auf dem Revers das Bild der heiligen Jungfrau mit n Kinde trugen. Allein Cavalli kehrte nach kurzem wieder in seine :imat zurück, und so musste der Kaiser auf anderweitigen Ersatz rkharts denken, der sich alsbald in Ulrich Ursenthaler .d. Dieser äußerst tüchtige Künstler, der seit 1512 auch das ıt eines Münzwardeins bekleidete, hatte sich bald vollkommen entbehrlich gemacht und ist auch der Meister der Gedenkmünzen : die Beisetzung Kaisers Friedrich III. sowie auf die denkwürdige Jahre 1515 zu Wien erfolgte Zusammenkunft Maximilians mit ı Königen von Polen und Böhmen, welche die Vereinigung .garns und Böhmens mit der habsburgischen Monarchie anbahnte. senthaler war nach des Kaisers Tode noch über vierzig Jahre Dienste seiner Nachfolger thätig und starb hochbetagt erst im ıre 1561.

Auf eine besonders hohe Stufe hob Maximilian das Kunst-ıdwerk der Plattnerei und Harnischschlägerei. Dem eifrigen rnierer und in zahlreiche Kriege verwickelten Fürsten musste schon aus rein praktischen Gründen besonders wichtig erscheinen, von ihm und seinen Truppen verwendeten Schutz- und Trutz-ffen möglichst zu vervollkommnen und sich alle jene Ver-serungen zunutze zu machen, die er in aller Herren Ländern ınen zu lernen so vielfach Gelegenheit hatte. Obenan stand in ser Hinsicht Mailand, von wo er die Waffenschmiede Gabriel d Francesco Merate nach Arbois in Burgund berief, und Nürn-:g, neben welchem seit dem Ende des XV. Jahrhunderts wie in manchen Fächern der Kunstthätigkeit so auch im Plattnerwesen gemach Augsburg heranwuchs. Dort wirkten Lorenz Helm-hmied und dessen Sohn Kolomann, der im Jahre 1516 für den ıiser nach Zeichnungen Dürers einen silbernen Harnisch schlug. ıneben gibt sich wie schon unter Erzherzog Siegmund ebenso i Maximilian deutlich das Bestreben kund, dieses Kunsthand-:rk auch im Inlande zu heben, und dies gelang in so hohem aße, dass namentlich die Innsbrucker Plattnerei im Stande war, ıt allen andern Werkstätten zu rivalisieren und nicht allein den ıiser selbst und viele seiner Getreuen, sondern auch zahlreiche swärtige Fürsten mit ihren Erzeugnissen zu versorgen. Das auptverdienst hieran gebürt dem Innsbrucker Plattner Konrad :usenhofer, der Maximilian durch mehr als anderthalb Jahrzehnte

als Harnischmeister eifrig diente und trotz mancher Hindernisse, welche ihm die auf Sparsamkeit bedachten Finanzbehörden desselben bereiteten, einzig und allein darauf bedacht war, durch seine Arbeiten sich und seinem hohen Auftraggeber Ehre zu machen und ihn vor „Schaden, Schimpf und Spott" zu bewahren. Unter seiner unmittelbaren Leitung erfolgte der Bau und die fortwährende Erweiterung der Hofplattnerei sammt Rüstkammer und Hammerschmiede zu Mühlau, für welche nicht allein jährlich 1000 Gulden bewilligt, sondern bei dem Mangel tüchtiger einheimischer Kräfte auch niederländische Plattnergesellen angeworben wurden. Da Seusenhofer bei der großen Fülle der ihm übertragenen Arbeiten mit den ständig zugewiesenen sechs Plattnern, vier Harnischpolierern und zwei Lehrjungen nicht das Auslangen fand, so wurde ihm längere Zeit gegen besondere Entlohnung auch die Haltung außerordentlicher Gehilfen zugestanden, und, sooft er sich „mit seinem Herzeleid und zacherenden Augen" um Hilfe an den Kaiser wandte, fand er bei diesem geneigtes Gehör und sicheren Rückhalt. Und dies gilt nicht allein in finanziellen, sondern auch in technischen Fragen. So sendet ihm Maximilian einmal Hosen und Wams des Sohnes des Kurfürsten Joachim von Brandenburg mit dem Auftrage, den darnach anzufertigenden Harnisch durch Anbringung von Schrauben so einzurichten, dass er dem Träger drei Jahre lang passe, wie er ihn dies mündlich gelehrt habe. In der That sind manche Verbesserungen im Plattnerwesen auf des Kaisers eigene Erfindung zurückzuführen, wie es denn auch im Weißkunig heißt, dass er die angeblich von der Tiroler Plattnerfamilie Treitz erfundene und ihm durch den Harnischmeister Caspar Riederer überlieferte Kunst, das Harnischblech so zu härten, dass es gegen Bogenschüsse vollkommen schützte, weiter ausgebildet habe, und die von ihm zuerst angewendete Riefelung, das ist Cannelierung der Rüstungen, um deren Gewicht zu vermindern, ohne ihrer Festigkeit Eintrag zu thun, es berechtigt erscheinen lässt, derartige Stücke als Maximiliansharnische zu bezeichnen. Diese Verbesserungen machen es erklärlich, dass wiederholt von Harnischen und Helmen „des neuen Forms" — letztere durch ihre Verbindung mit dem Harnischkragen zum sogenannten Umlauf charakteristisch — die Rede ist und dass man auch im Auslande bestrebt war, mit Erlaubnis des Kaisers die sonst geheim gehaltenen

Kunstgriffe und Eigenthümlichkeiten der Harnische desselben kennen zu lernen.

Wie in der Plattnerei, so war auch in der Geschützgießerei Innsbruck unter Maximilian der Vorort. Dort arbeiteten für ihn zahlreiche Büchsengießer unter der Oberaufsicht des sogenannten Hauszeugmeisters, der jedoch hauptsächlich die administrativen Geschäfte zu führen hatte. Die eigentliche technische Leitung blieb dem Kaiser selbst vorbehalten, auf dessen persönliche Initiative jene Vervollkommnung des Geschützwesens zurückzuführen ist, welche die Artillerie erst zur kriegstüchtigen Waffe werden ließ. Er liebte aber auch seine Kanonen mit einer gewissen humoristischen Zärtlichkeit, die sich unter anderm in den Namen offenbart, mit denen er sie belegte. Dem tapfersten Kriegsmann seiner Zeit mochte der Donner seiner Geschütze wie das liebliche Gezwitscher der Vögel klingen, deren kühner Flug in den durch die Luft sausenden Geschossen eine weitere Parallele fand. So mussten zahlreiche Raub- und Singvögel, daneben freilich auch andere Thiere ihre Namen leihen. Während andere Benennungen, die zum Theile einem Verzeichnisse berühmter Frauennamen entnommen sind, welches Konrad Peutinger Maximilian auf seinen Wunsch im Jahre 1516 lieferte, beweisen, wie sehr sich der Kaiser als echter Sohn der Renaissance für alte Mythologie und Geschichte interessierte, weisen wieder andere auf den Ort der Entstehung oder den Erzeuger seiner Kanonen.

Alle diese Namen finden ihre zuweilen allerdings etwas weit hergeholte Deutung in den nicht besonders glatten Versen der „Zeugbücher“, in die Maximilian sein gesammtes Geschützmaterial zeichnen und malen ließ.

Dort heißt es z. B. von den Singerinnen:

„Wir singen erschrokhen Gesang,
„Das oft von unser Noten Klang
„Schloss und Stet niderfallen gar.
„Huet dich, glaub's und nit erfar.“

Solche erklärende Inschriften trugen nicht selten auch die Geschütze selbst, wie die hier (Abb. 43) abgebildete Lauerpfeife, deren Verse also lauten:

„Ich sihe und laur
„Als der Hagl und Schaur
„Und hais darumb die Lauerpfeif,
„Nimb hinweg, was ich ergreif.“

Ein Blick auf dieses zierlich ornamentierte Feuerrohr oder in die erwähnten Zeugbücher zeigt, wie des Kaisers hoher Kunstsinn auch der nüchtern rauhen Kriegswaffe die künstlerische Seite abzugewinnen wusste und sie durch darauf gemalte oder gegossene Wappen, Thier- und Pflanzenformen und sonstigen bildnerischen Schmuck zum Kunstproduct umgestaltete, das „seer lieblich anzusehen“ war.



Abb. 43. Die Lauerpfeife.
Geschützmodell in der Waffensammlung des A. H. Kaiserhauses.

Auch die Bildnerei in Stein, Holz und Krystall fand in Maximilian einen eifrigen Förderer. Besonders bezeichnend ist in dieser Beziehung sein Verhältnis zu dem berühmten Nürnberger Bildhauer Veit Stoss, der ihm seine Rehabilitierung von dem Makel der Ehrlosigkeit verdankte, welcher ihm infolge einer Urkundenfälschung anhaftete. Des Kaisers Rechnungsbücher geben uns Kunde von Steinreliefs, Schachspielen aus „edlem Gestain“ und holzgeschnitzten Bildnismedaillen, die er von verschiedenen Meistern anfertigen ließ.

umeist denselben Aufzeichnungen verdanken wir die Kenntnis
ımen von Schreibkünstlern, Miniatoren und Malern, deren
noch heute jedes Kennerauge erfreuen. Darnach ist bei-
reise das bekannte Helden- oder Riesenbuch der früheren
sersammlung von Maximilians Kanzleischreiber Hans Ried
ieben, der zum Lohne für seine Dienste die Stelle eines
rs am Eisack erhielt. Jacob Barbari, jener eigenartige
tler deutscher Gefühlsweise und italienisch-antikisierender
ngebung, der eine Zeit lang selbst Dürer beeinflusste, stand
00 bis 1504 mit einem Jahresgehalte von 100 Gulden als
ıist und „Contrafeter" in des Kaisers Diensten, um dann
jenigen seiner Tochter Margareta überzutreten, in denen
zu seinem um 1516 erfolgten Tode verblieb. Zwischen 1486
89 schmückte ein niederländischer Maler, vielleicht Pieter
aert, ein Gebetbuch Maximilians mit hübschen Miniaturen
Jahre 1515 Albrecht Dürer dessen von Hans Schönsperger
gsburg in prächtigen Lettern gedrucktes Diurnale im Verein
ıdern Künstlern ersten Ranges mit graziösen Federzeich-
ı, in denen Ernst und Scherz, Heiliges und Profanes in
Reihe wechseln. Unter den zahlreichen Tiroler Meistern
sich der Maler und Baumeister Georg Kölderer als besonders
tig und verwendbar. Seine Specialität bildete die Anferti-
von Karten und Plänen zu administrativen und militärischen
en, und so ist es zu verstehen, wenn im Weißkunig Maxi-
s eigene Beschäftigung mit der Malerei mit seiner kriegeri-
Thätigkeit in Zusammenhang gebracht wird. Wir sehen
Kölderer auch mit der Restaurierung der Fresken in Runkel-
eauftragt, und daneben liefert er Malereien und Vergoldungen
Vappen und Helmzierden, Fahnenblätter und Jagdbücher,
rfe zu des Kaisers noch zu besprechendem Triumphzug,
che Modelle zu verschiedenen Gebäuden, Zeichnungen
schütze und Siegel, Fassungen von Geweihen, Wand- und
enmalereien, ja auch ganz gewöhnliche Anstreicherar-
So sonderbar dies nach heutigen Begriffen scheinen
so wird es uns doch an seinem Können nicht irre machen,
wir erwägen, dass auch der bekannte Hans Burgkmayr
appenmalereien zum Leichenbegängnis des Grafen Leonhard
Görz zehn Gulden ausgezahlt erhielt und dass er gleich

Dürer dem Kaiser „mit Malung der Harnasch dergleichen dem Etzen zu Hilf und Furstand der Plattner" gedient hat. Machte ja doch auch der Mailänder Ambrogio de Predis, von dessen Hand wir, wie bereits erwähnt, die wohlgetroffenen Portraits Maximilians und seiner zweiten Gemahlin Bianca Maria besitzen, Entwürfe für die Uniform der kaiserlichen Hatschiere. Bekannter als das eben Genannte sind die Bildnisse unseres Helden von Bernhard Strigel, Maler zu Memmingen, dem im Jahre 1507 zwanzig Gulden ausgezahlt wurden, und von Albrecht Dürer, der sich der besondern Gunst des Kaisers erfreute. Dieser befürwortete schon 1512 beim Rath von Nürnberg Dürers Befreiung von der Stadtsteuer und wies ihm mit Decret vom 6. September 1515 einen Jahresgehalt von 100 Gulden an, den jener nach des Kaisers Tode mit Genehmigung Kaiser Karls V. fortbezog. In eben diesem Jahre 1515 entstand im Auftrag Maximilians sein Holzschnitt von anfangs sechs österreichischen Heiligen, zu denen bei einer zweiten Ausgabe von 1517 auf einem besondern Holzstock noch zwei weitere hinzugefügt wurden. Dürer war es auch, der einen großen Theil der Zeichnungen für des Kaisers prächtige Holzschnittwerke lieferte, deren Herausgabe diesem besonders am Herzen lag.

Neben seiner Vorliebe für bildende Kunst machen sich nämlich bei Maximilian noch zwei Geistesrichtungen besonders deutlich geltend. Die eine ist ein reger historischer Sinn, der sich wie in dem Interesse für alte Handschriften und Chroniken, so auch in der Sammlung alter Münzen und Antiquitäten, endlich in der Unterstützung offenbart, welche er dem gelehrten Augsburger Dr. Konrad Peutinger, dessen persönliche Anlagen und Studien mit den Lieblingsneigungen des Kaisers innig zusammentrafen, nicht allein bei seinen kartographischen Arbeiten — er wies ihm zur Malung einiger Karten der Türkei im Jahre 1500 zwanzig Gulden an — sondern auch bei Herausgabe der gesammelten römischen Inschriften Augsburgs durch Zusendung antiker Münzen und Copien von Steininschriften aus allen Theilen des Reiches angedeihen ließ. Hiezu kommt bei Maximilian ein im edelsten Sinne des Wortes persönliches Moment. Ihm ist die Geschichtsschreibung und bildende Kunst ein willkommenes Mittel zur Verherrlichung seiner Person, seiner Familie, seines Geschlechtes, seiner Herrschaft und Machtstellung in der Gegenwart und Zukunft. Dieses dem

Humanismus und der Renaissance eigene Streben nach naiver Selbstverherrlichung theilt er mit allen seinen Zeitgenossen. Wenn er zur Erreichung desselben Zweckes nicht wie die gleichzeitigen Päpste und italienischen Fürsten große Freskencyklen schuf, sondern den Holzschnitt ausersah, so findet dies seine natürliche Erklärung in dem Umstande, dass gerade dieser den Intentionen des Kaisers in erhöhtem Maße entsprach. Ein Gemälde in einer Kirche, in einem Palaste wäre nur von wenigen gesehen worden; jener dagegen konnte durch den Handel in der ganzen civilisierten Welt Verbreitung finden und Tausenden das Andenken an den Kaiser und seine Thaten ins Gedächtnis zurückrufen. So entstand der große Cyklus von illustrierten Prachtwerken, welcher bestimmt war, den Zeitgenossen und der Nachwelt die glorreiche Geschichte Maximilians und seines Hauses in Wort und Bild vorzuführen und, wie er selbst sagt, nicht allein mit dem Munde, sondern auch mit den Augen gelesen zu werden, „gleichermaßen die Chroniken geschriben und figurirt werden, wie ich dann solches aus andern meinen vordern Chronikisten gesehen hab.“

Die Texte dieser Werke, welche bei den meisten derselben als Hauptsache oder doch als gleichwertig mit den Abbildungen gelten und nur beim Triumph und der Ehrenpforte bloß die unumgänglich nöthige Einleitung und Erklärung der Bildwerke bilden sollten, sind, abgesehen von dem persönlichen Antheil des Kaisers, fast in allen Fällen das Werk gelehrter oder doch nach damaligen Begriffen hochgebildeter Männer aus der Umgebung Maximilians, die ihm als Secretäre oder Historiographen dienten. So haben das Programm und die erklärenden Verse auf den Inschrifttafeln der Ehrenpforte, die 1512—1517 entstanden, den nach seines Collegen Konrad Celtes Tode zum kaiserlichen Hofhistoriographen ernannten Wiener Universitätsprofessor Dr. Johann Stabius aus Steyer in Oberösterreich zum Verfasser. Er stand auch dem Programm zum Triumphzuge, das der kaiserliche Geheimschreiber Marx Treitzsauerwein seiner eigenen Aussage zufolge im Jahre 1512 nach Maximilians persönlichen Angaben niederschrieb, nicht vollkommen ferne. In die sich anlässlich der Forschungen über die kaiserliche Genealogie entspinnende wissenschaftliche Polemik griff Stabius gleichfalls schneidig ein, scheint aber schließlich gegen den Freiburger Professor Dr. Jakob Mennel, der sich schon

seit 1505 damit beschäftigte, den kürzeren gezogen zu haben. Wenigstens acceptierte der Kaiser den von letzterem aufgestellten Stammbaum, welcher mit Zuhilfenahme der Franken, speciell der Merovinger, und Römer die directe Abstammung der Habsburger von Hektor von Troja, später sogar bis Noe hinauf und deren Verwandtschaft mit sämmtlichen königlichen und Fürstenhäusern nachweisen sollte. Derselbe Dr. Mennel und nicht, wie man lange irrthümlich annahm, der bekannte Dichter des Narrenschiffes Dr. Sebastian Brandt ist der Verfasser dreier Entwürfe des Werkes über die Heiligen aus der Sipp-, Mag- und Schwägerschaft des Kaisers, deren mittlerer, vom 9. August 1514 datierte, die Grundlage für die Holzschnittfolge von 120 Heiligen bildet und nebst deren Legenden auch ihre Stammbäume zum Nachweise des Zusammenhangs derselben mit dem Hause Habsburg und den mit diesem im weitesten Sinne verwandten und verschwägerten Geschlechtern enthält.

Von den drei das Leben des Kaisers selbst behandelnden Werken sollte der Freidal die ritterliche Minnefahrt Maximilians — denn alle drei Namen sind nur verschiedene Bezeichnungen für seine eigene Person — um Maria von Burgund, der Theuerdank die Brautfahrt, der Weißkunig, sogenannt nach dem weißen oder blanken Harnisch, in welchem er mit Vorliebe focht, das gesammte übrige Leben des Kaisers zum Gegenstande haben. Zu diesem Zwecke begann Maximilian schon um das Jahr 1500, sobald er Zeit und Muße dazu fand, verschiedenen Schreibern Abschnitte aus seinem Leben in die Feder zu dictieren, die dann sauber abgeschrieben, vielfach corrigiert und in eine gewisse Ordnung gebracht, in dem von Marx Treitzsauerwein 1514 vollendeten Weißkunig Aufnahme fanden. Dieser stellt sich in seiner jetzigen Form als ein historischer Roman dar, bestimmt, den Enkeln Karl V. und Ferdinand I. in ihrem Großvater das Vorbild eines tapfern, selbst in Widerwärtigkeiten stets standhaften Fürsten zur Nacheiferung vor Augen zu stellen, und erzählt uns in dichterischer Ausschmückung die Geschichte Maximilians, wie er wollte, dass sie von seinen Zeitgenossen geglaubt werde. Dagegen bildet das heutige Manuscript des Freidal, dessen Plan nicht über das Jahr 1511 hinaufreicht, nichts anderes als den von einem Unbekannten ziemlich schablonenhaft angelegten Rahmen, in welchem Maximilian selbst seine an

64 Turnierhöfen gehaltenen Rennen, Stechen, Kämpfe und Mummereien dem poetischen Sinne des Ganzen entsprechend einordnen wollte, wozu es aber leider nicht kam, indem er nur die



Abb. 44. Jugendspiele Maximilians.
Holzschnitt Hans Burgkmayrs im Weißkunig.

Einleitung und den Schluss seiner bessernden Durchsicht unterzog. Das Gedicht des Theuerdank endlich — der Name wurde deshalb gewählt, weil Maximilian von Jugend auf alle seine Gedanken nach „theuerlichen“ Sachen richtete, — schildert uns seine Braut-

fahrt zur Königin Ehrenreich (Maria von Burgund), wobei er von seinem Ehrenhold, d. i. von seinem guten Rufe begleitet wird und mit drei bösen Hauptleuten zu kämpfen hat, mit Fürwittich, dem Repräsentanten jugendlichen Vorwitzes und Übermuthes, mit Unfallo als Personification aller Unfälle und Gefahren und mit Neidelhart als Vertreter des Neides und Hasses der Widersacher, welchem kein vom Glücke Begünstigter entgehen kann. Es geht in seiner ersten Anlage auf einen Entwurf Siegmunds von Dietrichstein zurück, der vom Kaiser selbst gebessert, von Treitzsauerwein redigiert und in Capitel getheilt, schließlich von Melchior Pfinzing druckfertig gemacht wurde.

Alle diese wenn auch poetisch ausgeschmückten so doch auf streng historischer Grundlage ruhenden Werke finden ihre ideelle figurale Vereinigung in der Ehrenpforte und im Triumphzuge. Erstere, nach dem phantasievollen Entwurfe Dürers aufgebaut, stellt sich als eine an antike Motive anklingende mächtige Triumphpforte mit drei gewaltigen Thoröffnungen, der „Porten der Ehre und Macht, des Lobes und des Adels" dar, die in ihrer Mitte den Kaiser mit seiner gesammten Ascendenz und Descendenz, seine Vorgänger in der Kaiserwürde und Herrschaft über Italien, seine Staatsactionen und Scenen aus seinem Privatleben, endlich alle mit dem Hause Habsburg verwandten Fürsten zeigt. Dazu kommt ein reiches Ornament mit mythologischen und symbolischen Figuren, Menschen- und Thierformen und vielgestaltigem Ranken- und Blattwerk, so recht ein Gemengsel mittelalterlicher Symbolik und renaissancemäßiger Formenzier. In gleicher Weise bildet der Triumphzug mit seinen Herolden, Musikern, Schalksnarren und Turnierern, seinen Jagd- und Kriegsgruppen, dem Kaiser selbst mit seinem Gefolge der Reichsedlen und Hofämter, seinen Schätzen, Bannern und Gefangenen u. s. w. eine glänzende Allegorie des Lebens und Wirkens Maximilians.

Was die Holzschnitte selbst betrifft, so sind zwei Thätigkeiten strenge zu unterscheiden: die Anfertigung der Zeichnung einerseits und die Ausführung dieser Zeichnung im Holzschnitt andrerseits. Können wir letztere als Product einer zumeist doch nur manuellen Fertigkeit gut geschulter höherer Handwerker betrachten, so begegnen wir in der Reihe der Zeichner die hervorragendsten deutschen Künstler der damaligen Zeit. An ihrer Spitze schreitet der

Altmeister Albrecht Dürer, der nicht nur den ganzen Entwurf zur Ehrenpforte, sondern unzweifelhaft auch die Zeichnungen zu den wichtigsten und schwierigsten Partien derselben lieferte, während er sich für die Anfertigung der übrigen der Hilfe seines Bruders Hans und eines andern Nürnberger Meisters Wolf Traut bediente. Die kolossale Arbeit, welche nicht weniger als 90 Holzstöcke größeren und kleineren Formates umfasste, ward in der verhältnismäßig kurzen Zeit von 1512 bis 1515 vollendet. Kaum war dies geschehen, als der Meister im Auftrage Maximilians zur Ausführung des großen Triumphes schritt, von dem 24 Blätter entweder von Dürer selbst gezeichnet oder doch wesentlich von ihm beeinflusst sind, während mehrere seiner hiefür in Aussicht genommenen Entwürfe, wie diejenigen zu dem kleinen und großen Triumphwagen und sechs prächtige Reiterskizzen in die Holzschnittfolge nicht aufgenommen wurden. Sechsundsechzig Blätter des Triumphes rühren von dem zweiten großen deutschen Holzschnittzeichner Hans Burgkmayr her, der dieselben zwischen 1516 und 1518 arbeitete und theils vorher theils gleichzeitig eine große Anzahl Entwürfe für andere Werke des Kaisers lieferte. Von diesen sind die 77 Zeichnungen der „zotteten Mendel“ für die Genealogie, sogenannt nach dem zottigen, ans Barock-Phantastische streifenden Costüme, durch das man die Repräsentanten einer entfernten mythischen Zeit dieser entsprechend zu gestalten suchte, mit ihren mannigfaltig variierten Stellungen und Gesichtstypen ebensoviele classische Zeugen für Burgkmayrs üppig sprudelnde Phantasie, während seine 13 Zeichnungen für den Theuerdank und 123 für den Weißkunig (Abb. 44) als die künstlerisch bedeutendsten dieser Publicationen zu bezeichnen sind und auch die wenigen uns erhaltenen Holzschnitte zum Freidal in ihrer Composition auf ihn hinweisen. Gleich fruchtbar, wenn auch an künstlerischer Vollendung bei weitem nicht an Burgkmayr hinanreichend und namentlich durch eine große Ungleichmäßigkeit in seinen Arbeiten charakteristisch ist der Augsburger Meister Leonhard Beck, der die 123 habsburgischen Heiligen, 77 Blätter für den Theuerdank und 126 für den Weißkunig zeichnete. Weit weniger steuerte Hans Schäufelein für die kaiserlichen Werke bei, zumal da dessen Thätigkeit für dieselben nach seiner Übersiedlung von Augsburg nach Nördlingen im Jahre 1515 vollständig aufhörte. Einige

wenige Zeichnungen rühren von Hans Springinklee und verschiedenen bisher unbekannten Künstlern her.

Unter den Formschneidern, von denen uns eine ganze Reihe von Namen auf der Rückseite der noch heute erhaltenen Holzstöcke überliefert ist, sind die bedeutendsten Hieronymus Andrä in Nürnberg, der mit einigen Gehilfen die ganze Ehrenpforte schnitt, und Jobst de Negker, der im Jahre 1510 durch Peutinger nach Augsburg berufen wurde und dort nach und nach eine größere Werkstätte einrichtete, aus der die meisten Holzstöcke für des Kaisers Publicationen hervorgiengen. Beide verstanden es vortrefflich, die Arbeiten ihrer Gesellen mit den eigenen zu „egalisieren" und so die Unterschiede derselben möglichst unkenntlich zu machen. Da ein Holzschneider jährlich 100 Gulden erhielt und durchschnittlich 2 Stöcke monatlich, also 24 jährlich fertig machen konnte, so kam der Schnitt eines Stockes auf ungefähr 4 fl. 16 kr., mithin die 118 Holzschnitte des Theuerdank auf über 450 fl. und mit Hinzurechnung der Honorare für die Zeichner und der Preise für Holz, Tischlerarbeit, Druck und Papier gewiss nicht unter 1000 Gulden zu stehen, eine für die damalige Zeit ziemlich bedeutende Summe. Hiebei sind noch gar nicht jene Correcturen an den fertigen Holzstöcken in Betracht gezogen, welche dadurch nothwendig wurden, dass entweder der Holzschneider die ihm vorgelegte flüchtige Zeichnung zuweilen missverstand oder dass noch nach Vollendung der Holzstöcke durchgreifende textliche Änderungen vorgenommen wurden, wie dies namentlich beim Theuerdank der Fall war, wo einzelne Stücke der fertigen Holzstöcke herausgeschnitten und durch neu eingefügte ersetzt werden mussten, und mit denen man keineswegs kargte, wenn es sich darum handelte, die Darstellungen den Intentionen des Kaisers entsprechender zu gestalten.

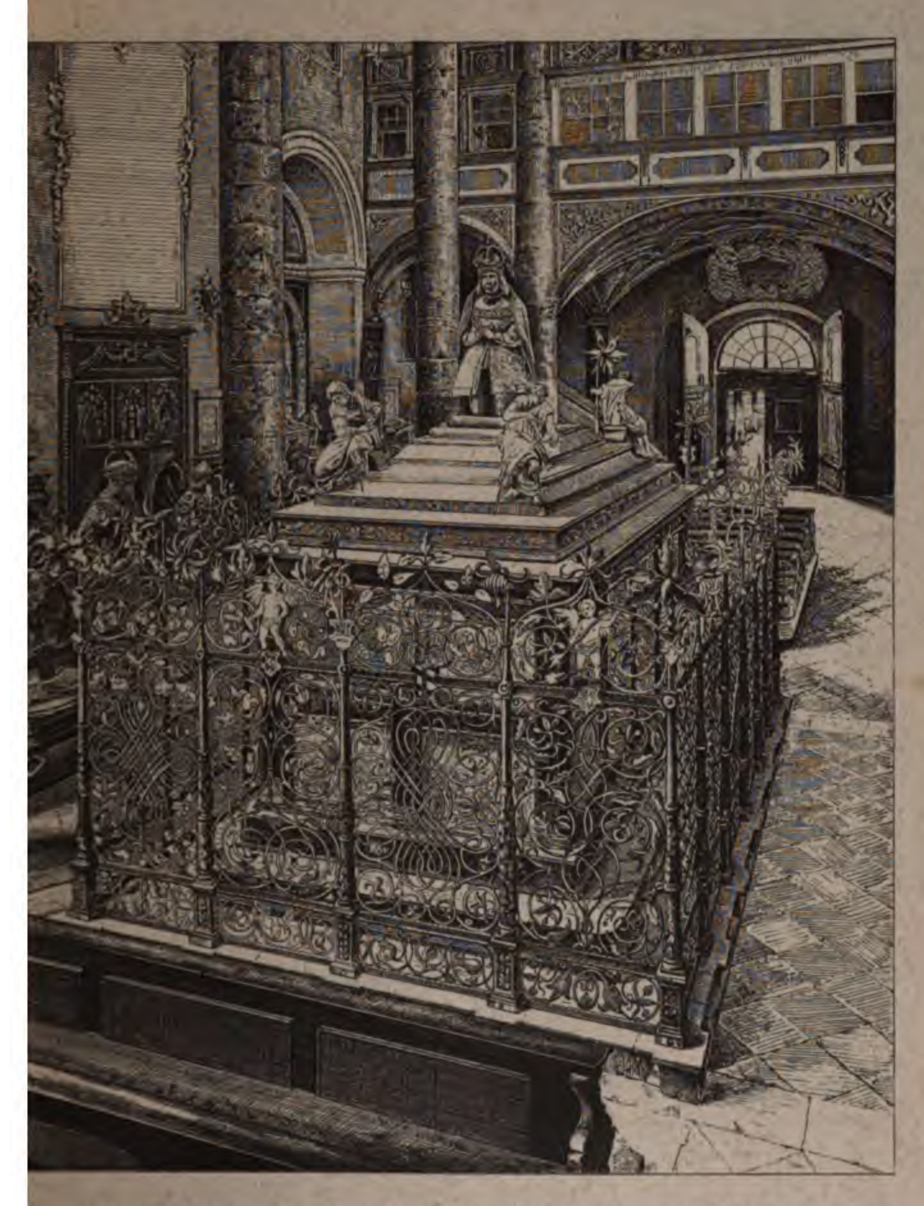
Maximilian gab ja nicht allein Idee und Inhalt seiner Werke an, er bestimmte auch die Reihenfolge der Capitel, ertheilte genaue Befehle über die Anzahl der Illustrationen und das in ihnen Darzustellende, ließ sich von Text und Bildern Proben vorlegen, unermüdlich bessernd, corrigierend und belehrend. Er bemüht sich, den Verfassern alles nöthige Material herbeizuschaffen, gibt ihnen Empfehlungen an alle Welt, um ihnen die Benützung von Archiven und Bibliotheken zu eröffnen. Ihre zu diesem Behufe unter-

nommenen Reisen finden seinerseits auch materielle Unterstützung. Für die sein Leben und Wirken schildernden Werke stellt er seine eigenhändigen Aufzeichnungen und seine Dictate zur Verfügung. Wo ihm Zweifel an der Richtigkeit der Aufstellungen seiner Mitarbeiter aufsteigen, dringt er strenge auf rücksichtslose Erforschung der Wahrheit; wo jene Zweifel haben, sucht er sie selbst aufzuklären oder durch andere aufklären zu lassen.

Wie sehr Maximilian seine Werke theuer waren, beweist wohl nichts besser als der Umstand, dass er, in Wels von schwerer Krankheit aufs Sterbelager geworfen, Dr. Mennel zu sich berief, der ihm in schlaflosen Nächten einzelne Abschnitte aus der Geschichte seines Geschlechtes vorlesen musste, und dass er noch in seinem letzten Willen seine Bücher und Chroniken der Obhut und sorgfältigen Aufbewahrung seiner Nachfolger ganz besonders empfahl.

Andere eingehende Bestimmungen dieses Testamentes betreffen die Vollendung seines prächtigen Grabmales. Steht dieses Monument, dessen Ausführung schon früh noch zu Lebzeiten Maximilians begonnen wurde, gleich seinen Prachtpublicationen unzweifelhaft im innigsten Zusammenhange mit seinem Wunsche, sich bei Zeitgenossen und Nachkommen ein großes Andenken zu sichern, so war Maximilian doch uneigennützig genug, dieses Streben auch auf seine erlauchten Vorfahren, seinen Vater, seine Gemahlinnen und so manchen seiner Getreuen auszudehnen. So lud er schon mit Schreiben vom 3. Februar 1491 seinen Oheim Erzherzog Siegmund von Tirol ein, gleich ihm selbst und seinem Vater zur Herstellung eines silbernen Sarges für den 1484 canonisierten frommen Markgrafen Leopold von Österreich beizutragen, welche Einladung Kaiser Friedrich III. am Gedenktage dieses Heiligen (15. November) desselben Jahres wiederholte. Im Jahre 1506 wies Maximilian zu diesem Zwecke 200 Mark Silbers an und ließ im gleichen Jahre einen Knochen der rechten Hand Leopolds in ein silbernes Bild fassen, das er dem Marienkloster zu Hall in Tirol schenkte. Seinem Vicedom in Niederösterreich befahl er 1510, dass im Karthäuserkloster Mauerbach bei Wien befindliche Grab Friedrichs des Schönen öffnen, dessen Gebeine vor dem Altar der Kirche begraben und darüber eine Erztafel mit der früheren Grabinschrift gießen zu lassen. Für Leonhard, den letzten Grafen von Görz, dessen Besitzungen er im Jahre 1500 erbte, bestellte Maximilian

schon 1506 bei dem Innsbrucker Steinmetzen Christoph Geiger, indem er ihm hiefür täglich 18 Kreuzer für seine Person und 12 Kreuzer für einen Gesellen anwies, einen prächtigen Grabstein aus rothem Marmor, der nebst demjenigen einer Gräfin von Wolkenstein von der Hand desselben Meisters noch heute die Lienzer Pfarrkirche ziert. Einfachere Grabsteine mit Wappenschild und Helm wurden auf des Kaisers Kosten im Jahre 1514 für das Grab Caspar Lechthalers in Rottenmann und 1516 für Hieronymus von Heudorf angefertigt. Im Jahre 1514 schloss Maximilian einen Präliminarvertrag mit Hans Valkenauer, dem Meister des schönen Grabmales Erzbischofs Leonhard von Keutschach auf der Festung Hohensalzburg, wegen Errichtung eines großen Kaisergrabes aus rothem Salzburger Marmor im Dome zu Speier; zwölf 14 Schuh hohe, nach oben sich verjüngende Säulen sollten die durchbrochen gearbeitete Kaiserkrone von 24 Schuh in der Runde und 7 Fuß Höhe tragen, an den Säulen die Standbilder von Kaisern, Königen und deren Gemahlinnen angebracht werden. Dieses Monument scheint jedoch, wohl infolge des Widerstandes des Speirer Domcapitels, ebensowenig zustande gekommen zu sein als das Grabmal für Maximilians zweite Gemahlin Bianca Maria, für dessen Herstellung er im Jahre 1517 den obgenannten Christoph Geiger in Aussicht nahm und zu diesem Zwecke aus Tirol nach Wels berief. Dagegen ist das in seinem Auftrage von Jan de Backer ausgeführte und im Jahre 1510 vom Schlosser Gilles de Vloghe mit einem prächtigen Eisengitter umgebene Grabdenkmal seiner ersten Gemahlin Maria, ein mit Engelsstatuen, Wappen u. s. w. geschmückter Sarkophag mit der darauf ruhenden Gestalt der schönen Fürstin aus vergoldetem Erz, in der Liebfrauenkirche zu Brügge noch heute erhalten. Dasselbe gilt von dem bekannten Friedrichsgrabe unserer Stephanskirche, das Maximilian wenn nicht seine Entstehung so doch seine Vollendung verdankt. Schon im Jahre 1500 befiehlt er den Gesellen, emsig und fleißig daran zu arbeiten, und 1503 drängt er Meister Michael Tichter wegen Vollendung desselben, verpflichtet ihn vertragsmäßig, „damit das furderlich ausgemacht werde", und ermächtigt den Vicedom zu Wien, zu diesem Zwecke mehr Gesellen aufzunehmen. Vier Jahre später sandte er seinen Bildhauer zu Rotweil zur Besichtigung der Grabarbeiten nach Wien und sicherte Tichter im Jahre 1510 nach Vollendung



b. 45. Grabdenkmal Kaiser Maximilians I. in der Franciscanerhofkirche zu Innsbruck.

les Denkmals gegen die Aufgabe, dasselbe stets in gutem Stande
zu erhalten, einen Jahresgehalt von 50 Gulden zu. Endlich kann
r im Jahre 1513 eine allgemeine Einladung zur Einweihung des
Monumentes ergehen lassen, „damit unser Nachkumen durch sölh

Gedechtnus die Gutigkait unsers Gemuts, so wir aus götlicher Leer und Anweisung natturlicher Naigung gegen seiner Lieb getragen, aus dem auch clar spurten und merkhten, das wir darumb sölche ansehenliche Begrebnus, meniglich dabei seiner Lieb zu gedenkhen, derselben zu kunftigen Zeiten nimmer zu vergessen, erheben lassen." Trotzdem war das Grabmal damals noch keineswegs fertig. Eine Abrechnung von 1517 gibt die Kosten für dasselbe in der Zeit von 22 Jahren, also seit 1495, mit 11.805 Gulden an; im gleichen Jahre werden für dasselbe zwei vergoldete Erztafeln fertig und im folgenden wird dafür bei dem Amtmann zu Eisenerz ein schmiedeeisernes Gitter bestellt, nachdem das vier Jahre früher zu diesem Zwecke bestimmte Kupfer zum Guss von Geschützen verwendet worden war. Ja selbst 1522 ist noch nicht alles vollendet und das Gitter noch nicht aufgestellt, so dass Maximilian die Fertigstellung dieses Grabmales ebensowenig erlebte wie die seines eigenen.

Was das letztere (Abb. 45) betrifft, so hat der Kaiser den Gedanken, sich ein seiner würdiges Grabdenkmal zu errichten, wohl schon frühzeitig gefasst und war ihm bei Feststellung der Einzelheiten des ohne Zweifel von ihm selbst ausgedachten Planes sein Berather in geschichtlichen und genealogischen Dingen Dr. Konrad Peutinger in Augsburg behilflich. Darnach sollten den großen Sarkophag aus Erz vierundzwanzig den „Hauptstücken" der Ehrenpforte entsprechende, gleichfalls aus Erz gegossene Reliefs schmücken und derselbe von der knienden lebensgroßen Portraitstatue des Kaisers gekrönt werden. Das Grab sollten an allen vier Seiten vierzig große Erzbilder, darstellend die hervorragendsten Persönlichkeiten des habsburgischen und der mit diesem im weitesten Sinne verwandten und verschwägerten Geschlechter mit Einschluss der Merovinger, wie Chlodwig, St. Leopold, St. Stephan von Ungarn und seine Gemahlin Gisela, Gottfried von Bouillon nnd Ottokar von Steyer, dann Julius Cäsar als erster römischer Kaiser, Karl der Große als die erhabenste Gestalt des Mittelalters, endlich Theodorich und Arthur als die beiden gefeiertsten Vertreter von Ritterthum und Heldenkraft umstehen, daneben noch 100 kleinere Erzstatuen der österreichischen Heiligen und 32 Büsten, das Ganze in die einheitliche Pracht des Goldes gekleidet, zur Aufstellung gelangen.

Zur Herstellung der ersten Entwürfe setzte sich Maximilian
lem Münchener Maler Egydius (Gilg) Sesselschreiber ins Ein-
hmen, den er mit Vertrag vom 7. März 1502 in seine Dienste
. und nicht allein mit der Anfertigung der Zeichnungen,
rn auch mit der Modellierung und dem Gusse der Statuen,
Vollendung zuerst in Aussicht genommen wurde, betraute.
Diese Wahl war leider keine glückliche zu nennen. Denn
lschreiber, der 1508 dauernd nach Innsbruck übersiedelte,
s sich in der Folge zwar als phantasievoller Künstler, zeigte
weit mehr Neigung zu behaglichem Leben als zu ernster
it. Im Jahre 1509 hatte er es noch zum Gusse keines einzigen
s bringen können, so dass der Kaiser bereits daran dachte,
die Arbeit wieder abzunehmen. Allein obwohl Meister Gilg
milians Befehl, den Guss so zu beschleunigen, dass er bei
m demnächstigen „Durchreiten" durch Innsbruck wenigstens
fertige Statue zu sehen bekomme, trotz der anerkannten
tigkeit des mit der eigentlichen Gussarbeit beauftragten Inns-
ter Gießers Peter Leiminger nicht erfüllte, wusste er den
r doch dazu zu bewegen, ihm nicht allein eine eigene
nung und Werkstätte in dem romantisch gelegenen Mühlau
nnsbruck, sondern auch das nöthige Geld für Bildhauer,
erer, Gießer und alles erforderliche Material anzuweisen und
hre 1510 für die „Grabarbeit" fortan jährlich 1000 fl. auszu-
n. Dies war jedoch für den Fortgang der Arbeiten von
nennenswertem Erfolge begleitet. Sesselschreiber fand viel-
fortwährend Grund zu neuen Klagen: bald wünschte er
tierungen und Verbesserungen in seiner Wohnung und Werk-
, bald brauchte er eine größere Anzahl von Gehilfen, und
nd er mit den ihm zu Gebote stehenden Geldmitteln das
ommen. Die Innsbrucker Regierung erfüllte, von Maximilian
rholt damit beauftragt, so weit als irgend möglich, alle seine
sche. Alles umsonst! Im Jahre 1513 hatte er bereits 3360
en verbraucht und dafür kaum eine Statue vollendet. Auch
in diesem Jahre mit Sesselschreiber abgeschlossene Contract,
ach er für jeden Centner vergossenen Metalls 28 Gulden er-
n sollte, erfüllte nicht den angestrebten Zweck, ihn zu erhöhter
igkeit anzuspornen, sondern führte nur dazu, dass der schlaue
n, um ein hohes Gewicht zu erzielen, die Statuen möglichst

dick im Gusse hielt, ja, wie Sachverständige behaupteten, der Metallegierung einfach Eisen beimengte. Offenbar, um sich auf recht lange Zeit hinaus Arbeit zu sichern, fieng Sesselschreiber immer wieder neue Statuen an, ohne die früher begonnenen vorher fertig zu machen. Trotzdem schenkte man seinen Versicherungen, dass er sich „hart schamen" müsste, wenn die Arbeit nicht „nützlich und rein" gemacht würde und er vor dem Kaiser und der Innsbrucker Regierung als „Betrüger" dastände, neuerdings Glauben und unterstützte ihn nicht allein durch neue Geldanweisungen, sondern auch durch Überlassung einer eigenen Schmelzhütte in Mühlau und durch Vermittlung in einem Privatprocesse, in den ihn sein Jähzorn verwickelt hatte. Wieder vergiengen drei Jahre, während welcher Zeit er häufig Innsbruck verließ, um entweder vom guten Kaiser selbst neue Zugeständnisse zu erlangen oder aber allerorten Geld für seine Privatbedürfnisse aufzutreiben. Mitte 1516 waren erst fünf Bilder gegossen, selbst an diesen fehlte noch mancherlei, und Meister Gilg war wieder einmal ohne Erlaubnis der Regierung von Innsbruck fortgeritten, man wusste nicht, wohin. Und als sich nun auch sein Sohn und Schwiegersohn in ihren Versprechungen unzuverlässig erwiesen, da riss Maximilian endlich die Geduld, und er befahl, den säumigen Meister auszukundschaften und zu verhaften. In Augsburg aufgegriffen, ward er nach Innsbruck zurückgebracht und daselbst im sogenannten Kräuterthurm, der alten Innsbrucker Herberge für Inquisiten und Verurtheilte, in sicheren Gewahrsam genommen. Das scheint denn doch einigermaßen gewirkt zu haben. Vater, Sohn und Schwiegersohn gelobten, bis Weihnachten 1516 zwölf Bilder fertigstellen zu wollen, wogegen Gilg aus der Haft entlassen und nur im Dorfe Natters interniert wurde. Kaum aber waren die zwölf Statuen bis auf einige Ciselierungsarbeiten im Frühjahr 1517 vollendet, als Sesselschreiber wieder 200 Gulden verlangte und, da ihm diese Summe vor Abwägung der Bilder verweigert wurde, eiligst sein Pferd sattelte, angeblich, um eine fromme Wallfahrt zu unternehmen, thatsächlich aber, um von Maximilian, der damals in den Niederlanden weilte, einen Stundungsauftrag für seine Gläubiger, eine neue Bestellung und die Anweisung auf das hiezu nöthige Metall und Geld zu erwirken. Abermals blieb diese uns heute unerklärliche Langmuth erfolglos, und so entschloss sich

denn der Kaiser endlich im Jahre 1518, die Familie Sesselschreiber endgiltig aus seinem Dienste zu entlassen. Von den elf durch sie hergestellten großen Statuen mussten drei als völlig misslungen wieder eingeschmolzen werden, und auch die letzte Vollendung der übrigen gab noch mancherlei zu schaffen. Das einzige Verdienst Sesselschreibers bleibt also die Zeichnung des Gesammtentwurfes des Grabmales, freilich nach den genauen Anweisungen des Kaisers und Dr. Peutingers, und der Skizzen für die großen Erzfiguren, deren 30 uns noch heute erhalten sind. Allein auch diese erfüllten trotz detaillierter Ausführung im Beiwerk und Ornament, das eine reizvolle Vereinigung von Elementen der Gothik und Renaissance aufweist, infolge ihrer rein auf den malerischen Effect und nicht von vorneherein auf den Erzguss berechneten Formen und Stellungen niemals so recht eigentlich ihren Zweck und mussten schon um der angestrebten Portraitähnlichkeit und Treue des Costümes mancher Figuren willen, wie die heutigen Statuen beweisen, theils ganz bei Seite gelassen, theils mehr oder weniger einschneidenden Änderungen unterzogen werden.

Maximilians Entschluss, die Sesselschreiber zu entlassen, wird ohne Zweifel wesentlich durch den Umstand gefördert worden sein, dass sich eben damals in Stephan Godel ein entsprechender Ersatz gefunden hatte. Dieser war im Jahre 1508, also gleichzeitig mit Sesselschreiber, nach Innsbruck berufen worden, und zwar aus Nürnberg, wo er bis dahin als Rothschmied thätig war. Gegen einen Jahresgehalt von 32 Gulden und Überlassung einer Schmelzhütte in Mühlau musste er sich verpflichten, vor allen andern für den Kaiser zu arbeiten und durch Heranbildung einheimischer Kräfte die Erzgießerei auf Tiroler Boden zu verpflanzen. Neben verschiedenen minder wichtigen und kunstvollen Arbeiten wurde ihm die Anfertigung der für das Grabmal bestimmten hundert kleineren Erzbilder nach Zeichnungen Jörg Kölderers übertragen, welcher Aufgabe der friedsame Rothschmied, ohne je mit Maximilians Behörden in Conflict zu kommen, in geräuschlos bescheidener Weise oblag. So war es ihm gelungen, bis zum Jahre 1518 nicht allein 19 kleine, sondern auch im engsten Anschlusse an Sesselschreibers Zeichnung ein großes Erzbild, dasjenige des Albrecht, später Rudolf genannten Grafen von Habsburg, zu vollenden. Letzteres erfreute sich des besonderen Beifalls des Kaisers

und der von ihm ernannten Collaudierungscommission, umsom
da sich der Preis nur auf 392 Gulden, also ungefähr nur
zehnten Theil dessen belief, was das erste von Sesselschreiber
machte Bild gekostet hatte. Godel erhielt darnach den Auftr
nicht allein im Gusse der kleinen Erzstatuen fortzufahren, sond
auch andere große zu gießen, deren nächste diejenige Her
Leopolds III. ist. Das hiezu erforderliche Erz erhielt er
Hans Neuburger, Bildhauer zu Landshut. Wohl infolge des
ringen Fortschrittes der Gussarbeiten in Innsbruck hatte s
nämlich Maximilian im Jahre 1514 bestimmt gesehen, auch
genannten Landshuter Meister für seine Grabarbeit heranzuzieh
der jedoch, wie sich Godel später einmal ausdrückt, mit sei
Leistung „nit gevellig gewest" und daher das ihm gelieferte
wieder zurückstellen musste. Unrichtig ist es dagegen, wenn Go
das Gleiche von Bildhauern in Augsburg und Nürnberg behaup
Denn ist auch der Verbleib der 32 für das Grabmal in Aussi
genommenen Erzbüsten (Brustbilder) heute nicht mehr nachw
bar, so ist es doch urkundlich sicher gestellt, dass dieselben u
unmittelbarer Aufsicht Peutingers in Augsburg von dem dorti
Gießer Lorenz Sartor, für den der Kaiser eine eigene Gießhü
errichten lassen wollte, verfertigt worden sind. Und was Nürnb
betrifft, von wo Maximilian trotz der Reclamationen des Rat
der Stadt schon 1504 vier Gießer nach Innsbruck zog und
wo er auch die zum Erzgusse nöthigen Tiegel bezog, zu de
der im nahen Heroldsberg gegrabene Lehm ein unvergleichl
gutes Material lieferte, so ist es allerdings wahr, dass im Ja
1506 des Kaisers Plan, den geschicktesten und erfahrensten Ro
schmied der Stadt, unter dem wohl kein anderer als der berühm
Peter Vischer zu verstehen ist, mit mehreren Gesellen für In
bruck zu gewinnen, um so in dem nahen Mühlau „die Ro
schmiederei aufzurichten und in Gang zu bringen," warscheinl
an dem Widerstand des letzteren scheiterte; dafür weisen a
alle uns überlieferten Nachrichten darauf hin, dass zwei
schönsten Grabbilder, die Statuen Arthurs und Theodorichs,
denen erstere schon durch ihre etwas theatralische Pose ge
alle übrigen deutlich absticht, im Jahre 1513 von Peter Visc
um den Preis von 1000 Gulden gegossen worden sind. Es m
angesichts der kleinen dafür verausgabten Summe von nur 25 Gul

fraglich bleiben, ob auch das im Jahre 1516 von Christoph Jädel in Nürnberg gegossene Erzbild für das Grabmal Maximilians bestimmt war; gewiss aber ist, dass, als der Kaiser im Jahre 1517 angesichts der Lässigkeit Sesselschreibers schon daran zu zweifeln begann, die Vollendung seines Grabdenkmales noch zu erleben oder, wie er sich ausdrückte, „vollends begraben zu werden,“ neuerdings Verhandlungen mit Peter Vischer angeknüpft wurden, die nur deshalb resultatlos blieben, weil der Kaiser keine hinreichenden finanziellen Garantien zu bieten vermochte.

Die weitere Geschichte des Grabmales nach dem Tode Maximilians ist folgende. Nachdem infolge des Regierungswechsels ein kurzer Stillstand und ein langsameres Tempo in den Grabarbeiten eingetreten war, gelang es dem wackeren Meister Godel dank der thatkräftigen Unterstützung Ferdinands I., zu dessen persönlichem Interesse für künstlerische Schöpfungen noch die große Pietät gegen seinen erlauchten Großvater trat, in dem verhältnismäßig kurzen Zeitraum von dreizehn Jahren (1520—1533) trotz der knappen Geldverhältnisse, die ihn zuweilen in eine schiefe Stellung zu seinen Gehilfen, namentlich zu seinem Bildschnitzer Leonhard Magt brachten, und trotz einer schweren Krankheit, die den Meister ein halbes Jahr hindurch arbeitsunfähig machte, nicht allein vier weitere kleine Grabbilder, sondern auch nach den von Kölderer corrigierten Zeichnungen Sesselschreibers fünfzehn große Statuen herzustellen, so dass bis zu dem letztgenannten Jahre dreißig derselben vollendet waren. In der Zwischenzeit dachte König Ferdinand bereits daran, auch den Sarkophag machen zu lassen, und beauftragte den vieljährigen Beirath des Unternehmens Jörg Kölderer nicht bloß mit der Anfertigung der hiezu nöthigen Visierung, sondern auch mit der Ausfindigmachung des für die Aufstellung des Grabmales geeignetsten Platzes, zu welchem Zwecke Kölderer im Spätsommer 1528 verschiedene Kirchen in Wien und Wiener-Neustadt eingehend besichtigte und sich schließlich für die Burgkapelle in der zweitgenannten Stadt entschied. Da brachte das Ableben Godels, dieses trefflichen Gießers, dessen Hauptcharakterzug emsige Arbeitsamkeit und große Bescheidenheit bildet, im Jahre 1533 und dasjenige seines Vetters Bernhard Godel, den man als seinen Nachfolger in Aussicht genommen hatte, endlich der im Sommer 1540 erfolgte Tod des braven Kölderer das ganze

Unternehmen ins Stocken, und die politischen Wirren jener Tage hätten dasselbe wohl ganz in Vergessenheit gerathen lassen, wenn nicht Maximilians Testamentvollstrecker, der greise Ritter Wilhelm Schurf, die Weiterführung der Arbeiten und damit die Erfüllung von Maximilians letztem Willen bei dessen beiden Enkeln urgiert hätte. So ward im Jahre 1548 der Augsburger Maler Christoph Amberger mit der Herstellung der noch fehlenden zehn, beziehungsweise nach Ausscheidung der beiden Statuen Ottokars und Julius Cäsars durch Kaiser Karl V., acht Entwürfe betraut und der Innsbrucker Büchsengießer Gregor Löffler, ein Sohn des alten Peter Löffler oder Leiminger, der gleich seinem Vater schon für Kaiser Maximilian gearbeitet hatte, für die Gussarbeit gewonnen. Die von Gregor Löffler mit Hilfe des Modelleurs Veit Arnberger im Frühling 1549 vollendete Figur Chlodwigs, in Zeichnung und Ausführung eine der schönsten des ganzen Grabmales, ist zugleich die letzte selbständige Statue, die für dasselbe geschaffen wurde.

Auch bezüglich des Kenotaphs wich man von dem ursprünglichen Plane mehrfach ab. Nicht allein dass man sich für die Reliefdarstellungen nicht einfach an die vierundzwanzig Hauptstücke der Ehrenpforte hielt, sondern dieselben nach einem neuen Programm ausführen ließ, das der Reichsvicekanzler Dr. Seld auf Grund eingehender Studien des Lebens und der Geschichte Maximilians entwarf; man beschloss auch nach dem Ergebnisse einer commissionellen Berathung des Hofbaumeisters Hermes Schallautzer mit den in kaiserlichen Diensten stehenden Künstlern Pietro Ferabosco, Jacopo Strada und Natale Veneziano, sowohl die genannten Reliefs als auch den größten Theil des ganzen Sarkophages nicht aus Erz, sondern aus verschiedenfarbigem Marmor herzustellen, während ersteres nur für die krönende Figur des Stifters, die vier Cardinaltugenden, für vier Adler mit kaiserlichen Wappen und zehn Putten, endlich das Trophäenornament an der zweiten Stufe des Unterbaues beibehalten wurde.

Daraufhin schloss die Innsbrucker Regierung, wohl auf Empfehlung des mit der Anfertigung der Zeichnungen zu den Reliefs betrauten, in Prag ansässigen Malers Florian Abel, am 28. April 1561 mit den hiezu aus Köln berufenen Brüdern desselben, Bernhard und Arnold, einen Contract, nach welchem ihnen die Herstellung des Kenotaphs und der unmittelbar dazu gehörigen Erz-



bilder, deren Guss Gregor Löffler besorgen sollte, sowie die Beschaffung der verschiedenen Marmorarten auf kaiserliche Kosten und die Versetzung des Grabmales übertragen wurde. Wieder eine höchst unglückliche Wahl! Denn abgesehen von der Erwerbung des Marmors, von dem der rothe aus Salzburg, der weiße aus Carrara, der schwarze nach verschiedenen Versuchen, denselben aus Italien oder den Niederlanden zu erhalten, endlich aus einem Bruche bei Trient herbeigeschafft wurde, beschränkte sich die Leistung der beiden Brüder Bernhard und Arnold Abel innerhalb dreier Jahre, trotzdem sie über 3000 Gulden erhalten hatten, auf nur drei Reliefs, von denen zwei noch dazu nur theilweise ihr Werk sind. Der Grund lag in ihrem liederlichen, weinseligen Leben, das sie nicht allein zur Arbeit unfähig machte, sondern auch Bernhard anfangs October 1563 und ein halbes Jahr später seinen Bruder Arnold dahinraffte.

Das Hauptverdienst des letzteren liegt in der Berufung des Bildhauers Alexander Colin aus Mecheln, der Ende 1562 nach Innsbruck kam und daselbst mit Hilfe einiger niederländischer Gesellen trotz mannigfacher Hindernisse, wie einer ansteckenden Krankheit, welche die letzteren fast zur Flucht veranlasst hätte, dann trotz des Todes Florian Abels (Mai 1565), der die Zeichnung der beiden letzten Entwürfe durch dessen Schwager Paul Neupauer zu Prag nothwendig machte, und obwohl es nicht an Versuchen fehlte, ihm seine Gehilfen abspenstig zu machen, bis zum Schlusse des Jahres 1565 alle vierundzwanzig Reliefbilder in vollendeter Weise ausführte. Er erhielt für jedes derselben, das er in der unglaublich kurzen Zeit von sechs Wochen in Wachs modellierte und in Marmor übertrug, 200 Gulden ausbezahlt. Im October 1568 kamen dann auch die 24 schwarzen Marmortäfelchen mit den erklärenden Goldinschriften zu den Reliefs, mit deren Herstellung der kaiserliche Secretär Georg Bocskay beauftragt worden war, nach Innsbruck.

In der Zwischenzeit beschäftigte Colin die Modellierung der für das Grabmal bestimmten verschiedenen Bestandtheile und Figuren aus Erz, welche jedoch insofern eine Vereinfachung erfuhren, als man nur das Ornament für die zweite Stufe des Aufbaues und die vier Cardinaltugenden auszuführen beschloss, alles andere aber wegließ. Da der Innsbrucker Gießer Hans Christoph,

Sohn des Gregor Löffler, nur das erstere goss, sich aber den Guss der letzteren nicht zu übernehmen getraute, wurde zu diesem Behufe im Jahre 1570 der Bildgießer Hans Lendenstreich aus München berufen, der die ihm gewordene Aufgabe im Laufe des genannten Jahres zur vollsten Zufriedenheit löste, während sich mit ihm und Colin angeknüpfte Verhandlungen wegen des Gusses der noch fehlenden sechs großen Erzstatuen infolge seiner übertriebenen Forderungen wieder zerschlugen. Die im Frühjahr 1571 erfolgte Entlassung Lendenstreichs machte für das kniende Bild Maximilians, welches das ganze Grabmal krönen sollte, die Gewinnung eines andern Gießers nothwendig, der mehr als 10 Jahre später in der Person des Sicilianers Lodovico de Duca auftritt. Nach Beilegung mancher Differenzen wurde mit ihm am 15. Januar 1583 ein Vertrag perfect, dem gemäß er dann auch die von Colin modellierte Statue innerhalb eines Jahres in Erzguss vollendete.

Längere Zeit erforderte noch die in Innsbruck vorgenommene Vergoldung des Grabgitters, das schon lange vorher nach einer Zeichnung des Innsbrucker Malers Paul Trabel von dem Hofschlosser Georg Schmiedhamer in Prag aus steirischem Eisen gefertigt und von dort über Linz an seinen Bestimmungsort gebracht worden war.

Als Aufstellungsort des Grabmales war von Ferdinand I. schon 1549 die hl. Kreuzkirche in Innsbruck in Aussicht genommen, deren Grundstein im Jahre 1553 gelegt und deren Bau durch ihn so gefördert wurde, dass bereits zehn Jahre später, am 24. Februar 1563 ihre Einweihung vorgenommen werden konnte. Alsbald wurden die großen Erzbilder aus der Gießhütte zu Mühlau dahin übertragen und in der Zeit von 1567 bis 1572 auch die Versetzung des Kenotaphs in derselben durch den welschen Steinmetzen Geronimo de Longhi beendigt.

Da jedoch die Übertragung der Gebeine Kaiser Maximilians I. von Wiener-Neustadt in die neue Gruft trotz des diesbezüglichen ausdrücklichen Wunsches Kaiser Ferdinands I. und trotz der eifrigen Bemühungen seines gleichnamigen Sohnes nicht erfolgte, so hat das Grabmal seinen eigentlichen Zweck bis heute nicht erfüllt. Wohl aber ist es geeignet, nach dem Wunsche seines erlauchten Stifters das Andenken an ihn für alle Zeiten wach zu erhalten, und charakterisiert in seinem Übergang von der Gothik

zur schönsten Renaissance dessen culturelle Stellung wie vielleicht kein zweites seiner Werke. Man hat Maximilian mit Vorliebe als die Abendröthe des Mittelalters bezeichnet. Will man persönliche Tapferkeit und edlen, echt ritterlichen Sinn vorzugsweise für mittelalterliche Fürsten in Anspruch nehmen, so mag dies gerechtfertigt erscheinen. Allein ebenso wie unter seiner Regierung das Mittelalter ganz unvermerkt in die Neuzeit übergeht, so verschmilzt auch jene Abendröthe, ohne durch finstere Nacht unterbrochen zu sein, mit dem Morgengrauen einer neuen Zeit, und aus diesem erhebt sich leuchtend Max, ,,der blanke Kunig'', als das glänzende, belebende und reich befruchtende Tagesgestirn deutscher Renaissancekunst.



ERZHERZOG FERDINAND VON TIROL UND SEINE SAMMLUNG IN SCHLOSS AMBRAS.

Der romanhafte Schimmer, mit dem man lange Zeit hindurch die im übrigen wahrhaft glückliche Ehe des Erzherzogs Ferdinand von Tirol mit der Augsburger Patriciertochter Philippine Welser zu umkleiden geneigt war, entspricht ebensowenig den durch moderne Forschung dargelegten thatsächlichen Verhältnissen als die Annahme, dass man in jenem erlauchten Fürsten neben seinem Urgroßvater Kaiser Maximilian I., dem letzten Ritter, noch einen allerletzten Ritter zu erblicken habe. Erzherzog Ferdinand fußt vielmehr in allen seinen Neigungen und Bestrebungen ganz und gar auf dem Boden der Renaissance und des mit derselben enge verbundenen Humanismus. Bedürfte dies einer besonderen Erklärung, so ergibt sich diese fast von selbst aus den damals in Österreich herrschenden künstlerischen Grundsätzen. Während unter Kaiser Maximilian I. die Thätigkeit italienischer Künstler auf österreichischem Gebiete nur ganz vereinzelt und vorübergehend begegnet, schlägt dies unter dessen Nachfolger Kaiser Ferdinand I. ins gerade Gegentheil um. Zunächst zur Errichtung und Wiederherstellung von Festungsbauten gegen die immer heftiger andrängende Türkenmacht werden zahlreiche Italiener, namentlich Comasken und Luganesen, ins Land berufen, die in kürzester Zeit die gesammte kirchliche und profane Architektur in ihre Hände bekommen und den Werken derselben den unverkennbaren Stempel ihrer Stilrichtung aufdrücken. So kommt es, dass sich die Renaissancebauten Österreichs weit enger an diejenigen Italiens, speciell Oberitaliens und Venedigs, anschließen, als dies im deutschen Reiche der Fall ist, wo die Entwicklung des neuen Stiles eine mehr selbständige Richtung nahm. Im südlichen Theile der Monarchie macht sich zudem der mächtige Einfluss des nahen Venedig geltend, wofür das prächtige von Graf Johann von Orten-

Abb. 46. Das Belvedere in Prag.



ꝫ erbaute Porzia'sche Schloss Spital in Kärnten ein schönes
ˌpiel bietet. In der Zeit von 1555—1563 erbaut der Luganese
ıenico dell' Allio das ständische Landhaus in Graz, und um
elbe Zeit entsteht der graziöse Arcadenhof von Schloss Schala-
ꝫ bei Mölk und die schönen Renaissanceportale des kaiserlichen
ghauses zu Wiener-Neustadt und des Schweizerhoftractes in der
ner Hofburg, beide nachweislich von Italienern erbaut und
ꝫeschmückt, endlich die Perle italienischer Renaissancekunst
deutschem Boden, das Belvedere zu Prag (vgl. Abb. 46), an
en Vollendung auch Erzherzog Ferdinand seinen Antheil hat.
Schon in seiner Studienzeit mit architektonischen Entwürfen
häftigt und noch nicht zwanzig Jahre alt von seinem Vater
der Statthalterschaft in Böhmen betraut, fiel ihm auch die
gabe zu, die Aufsicht über die Bauten am Prager Schloss,
che Ferdinand I. theils zur Reconstruction der durch den
ıd von 1541 verursachten Schäden, theils neu aufführen ließ,
ıbernehmen. Diese Aufgabe war keine eben besonders leichte.
ꝫesehen von dem damals fast selbstverständlichen Umstand, dass
ıäufig an den nöthigen Fonds mangelte und weder der Erzherzog
ı die böhmische Kammer sich Rath wussten, woher das nöthige
d nehmen, waren die Bauarbeiten äußerst umfassend und ver-
edenartig. Sie betrafen den großen Saal, das von Ferdinand I.
Jahre 1536 begonnene Belvedere, die Restaurierung der St.
tskirche und zahlreiche andere kleinere Objecte. Hiezu kam
ȝ die Einwölbung der Landrechtsstube, die Herstellung der
ßen Orgel im Dome und 1563 des prachtvollen Schlossbrunnens.
on vier Jahre nach des Erzherzogs Ankunft in Prag schied der
ährte italienische Architekt Paolo della Stella aus dem Leben
übernahm für kürzere Zeit der deutsche Baumeister Hans
ɔl die Oberleitung. Dessen Unzuverlässigkeit und seine Eifer-
ıteleien mit den ihm beigegebenen welschen Architekten
lreas de Austales und Johann Campion sowie dem im Jahre
ɫ nach Prag berufenen deutschen Meister Bonifacius Wolmuth
:hten die Stellung des Erzherzogs dem zwiespältigen Künstler-
ːchen gegenüber zu einer umso schwierigeren. Wie strenge er
ˈst dieselbe auffasste, beweist am besten der Umstand, dass er
sogar auf seinem Zuge nach Ungarn (1556) über den Fort-
g der Bauarbeiten ins Feldlager berichten ließ und nicht nur

überall, wo irgend möglich, strenge Controle übte, sondern auch selbständige Anträge an den Kaiser stellte, der dann zumeist auf die Vorschläge seines erprobten jugendlichen Rathgebers eingieng und sich bei seinen diesbezüglichen Anordnungen wie auf die Berichte der Baumeister so auch auf des Erzherzogs „hierüber gegebnes rätlich Guetbedünkhen" beruft.

Was Wunder, wenn wir Erzherzog Ferdinand, der bei den Bauten seines Vaters dessen Intentionen so gut zu verwirklichen verstand, einmal selbst am Reissbrett arbeiten und den Plan für einen Bau entwerfen sehen, welcher sich durch die originelle Lösung der durch den Baugrund gebotenen Schwierigkeiten besonders auszeichnet. Es ist dies das sogenannte Sternschloss im Thiergarten zu Prag, zu welchem Ferdinand nicht allein am 27. Juni 1555 den Grundstein legte, sondern auch den Plan ersann und selbst zeichnete, und das er wegen seines einen sechsstrahligen Stern bildenden Grundrisses und des die thurmartige Dachspitze zierenden Emblems „zum goldenen Stern" benannte. Im Gegensatz zu dem völlig schmucklosen Äußeren beansprucht das Innere, welches in drei Geschosse zerfällt, und von letzteren namentlich das mittlere, ebenso durch seine geistvolle Eintheilung wie durch seine reiche Decoration unsere volle Aufmerksamkeit. Das zwölfseitige, kuppelartig gewölbte Mittelgemach, das sein Licht nur durch die an den einspringenden Winkeln des Sternes angebrachten Fenster der sechs von demselben ausgehenden Corridore empfängt, umstehen sechs rautenförmige Räume, in deren Außenseiten je zwei Fenster gebrochen sind, während die an den Innenseiten in die genannten Corridore mündenden je zwei Thüren einen regelmäßigen Umgang durch alle sechs Strahlen bilden. Die theils gewölbten theils flachen Plafonds bedecken in stets wechselnder und überraschend combinierter Feldereintheilung flache ornamentale und figürliche Stuccoreliefs, die ebensowohl durch ihre virtuose Technik wie durch ihre zum Theile der alten Geschichte und Mythologie entnommenen Sujets deutlich auf italienische Meister hinweisen. Als solche sind uns urkundlich die bereits genannten Andreas von Austales und Johann Campion bezeugt. Das Schloss hat mannigfache Schicksale erfahren, wurde eine Zeit lang als Pulvermagazin benützt, und erst die sonst so unheilvolle preussische Invasion des Jahres 1866 hat dessen Rückgabe an seine frühere Bestimmung angebahnt.

Nicht so gut ergieng es einem andern Bauwerk, welches ebenfalls dem Erzherzog seine Entstehung verdankt, dem zweistöckigen, mit einem vorspringenden Treppenhaus und vier runden Eckthürmen versehenen Lustschlosse im Thiergarten zu Innsbruck, das sein Architekt Giovanni Luchese im Jahre 1571 vollendete und das er künstlerisch ausschmücken ließ. Auch dieses Gebäude hat wiederholt rein militärischen Zwecken gedient und wurde schließlich sammt der ganzen Thiergartenarea an den Meistbietenden verkauft.

Dagegen legen zahlreiche andere Gebäude Tirols von der Fortdauer der regen Baulust des Erzherzogs Zeugenschaft ab. Die Burg zu Innsbruck war nach dem verheerenden Brande von 1534 allerdings schon durch Kaiser Ferdinand I. zum größten Theile wieder hergestellt worden. Immerhin aber gab es auch für den Erzherzog noch mancherlei zu thun. 1565 ließ er durch seinen Meister Luchese den großen Saal so zurichten, „wie es in Italia gebreuchig", und als nach dem Tode Philippine Welsers (1580) Ambras den Charakter einer dauernden Residenz mehr und mehr einbüßte, erwuchs der anfangs nur als provisorisch in Aussicht genommene Bau des Gartenpalastes Ruhelust in Innsbruck zu höherer Bedeutung und größerem Umfang, umsomehr als sich die zweite Gemahlin Ferdinands, die Mantuanerin Anna Katharina, in den weiten, düsteren Räumen der Burg ebenso wenig wohl fühlte als er selbst. Ein Löwenhaus mit einem Thierzwinger, ein Fasanen-, ein Ballspiel- und ein böhmisches Haus zur Abhaltung von Feuerwerken dienten den im Renaissancezeitalter allgemein üblichen Vergnügungen. Einzelne Landschlösser wurden als mit allem Comfort und weidmännischer Zier ausgestattete Jagdhäuser eingerichtet, die alte Stammburg Tirol bei Meran u. a. sorgfältig restauriert. Umfassende Neubauten endlich machte die Erweiterung von Ferdinands Lieblingssitze Ambras nöthig, dessen Räumlichkeiten sich schon im Jahre 1564, als der Erzherzog das Schloss seiner Gemahlin überließ, als für den Hofstaat unzulänglich erwiesen, so dass durch die zu diesem Zwecke aus Prag gesendeten beiden welschen Baumeister Albrecht und Giovanni Luchese ein drittes Stockwerk aufgesetzt werden musste. Um einen bis dahin in dem eng gebauten Schlosse gänzlich fehlenden Repräsentationsraum zu schaffen, wurde 1570 der Bau des sogenannten „spanischen

Saales" begonnen und (Tafel II) über ein Jahrzehent später zur Aufnahme der immer mehr anwachsenden, früher in der Innsbrucker Burg aufbewahrten erzherzoglichen Sammlungen die weitläufigen Saalbauten des Unterschlosses errichtet. Älteren Datums sind die mit Paradiesen, Labyrinthen, Grotten, künstlichen Quellen und Springbrunnen, in üppigem lebenden Grün halb versteckten zahllosen Statuetten und Pavillons ausgestatteten prächtigen Gartenanlagen, deren Entwurf und Durchführung eine Lieblingsbeschäftigung des Erzherzogs bildete, und in die man einst aus dem Schlosshofe durch ein Renaissanceportal gelangte. Unter den zahlreichen kirchlichen Bauten des Erzherzogs verdient besondere Erwähnung die „silberne" Kapelle, welche dem reichen Silberschmuck des Altars ihren Namen dankt; sie wurde als Ruhestätte Ferdinands und seiner Familie, anstoßend an die Franciscanerkirche zu Innsbruck, nach den Plänen des italienischen Architekten Giulio Fontana in der Zeit von 1577 bis 1587 erbaut und mit italienischen Renaissanceornamenten geziert.

All diese Gebäude erhielten nun innen und außen einen reichen malerischen und bildnerischen Schmuck. So gesellten sich zu der die Außenwände von Ambras zierenden Quaderimitation in Sgrafittotechnik, deren Erscheinung man am spanischen Saale durch discrete Betonung der bunten Elemente zur Wirkung einer Grisaille zu steigern versuchte, an der Gartenfaçade eine Pilasterdecoration zwischen den Fenstern mit herabhangenden Teppichen und an den Wänden des oblongen Schlosshofes grau in grau al fresco gemalte allegorische Darstellungen der Tugend, des Reichthums, der Künste und Wissenschaften, Triumphzüge und biblische Scenen, Götter- und Heldengestalten, am Eingang zwei Wächter im Landsknechtcostüm der Zeit mit den Bannern von Österreich und Tirol und das erzherzogliche Wappen.

Noch reicher war die Innendecoration gehalten, durch die sich namentlich der spanische Saal auszeichnet, von welchem Tafel II eine Ansicht zeigt. Als Urheber des malerischen Theiles derselben nennt sich, was das Ornamentale betrifft, der niederländische Meister Denis van Hallart, der Erzherzog Ferdinand auch sonst viele Gemälde lieferte, und dessen al fresco gemalte Grotesken sich in der Composition an große italienische Vorbilder anlehnen. Der Maler der a tempera ausgeführten Bilder tirolischer



Stelle" begonnen und (Tafel II) über ein Jahrzehnt später zur Aufnahme der immer mehr anwachsenden, früher in der Innsbrucker Burg aufbewahrten erzherzoglichen Sammlungen für wissenschaftliche Studien ein Unterschloss errichtet. Kleinen Daseins [illegible] die mit Paradiesen, Labyrinthen, Grotten, künstlichen Quellen und Springbrunnen, in üppigem lebenden Grün halb versteckten zahllosen Sommersitzen und Pavillons ausgestatteten prächtigen Gartenanlagen, deren Entwurf und Durchführung eine Lieblingsbeschäftigung des Erzherzogs bildete, und in die man einst aus dem Schlosshofe durch ein Renaissanceportal gelangte. Unter den zahlreichen kirchlichen Bauten des Erzherzogs verdient besondere Erwähnung die „silberne" Kapelle, welche ihren reichen Silberschmuck des Altars ihren Namen dankt; sie wurde als Ruhestätte Ferdinands und seiner Familie, anschliessend an die Franciscanerkirche zu Innsbruck, nach den Plänen des italienischen Architekten Giulio Fontana in der Zeit von 1577 bis 1587 erbaut und mit italienischen Renaissanceornamenten geziert.

All diese Gebäude erhielten nun innen und aussen einen reichen malerischen und bildnerischen Schmuck. So [illegible] sich an der die Aussenwände von Ambras umziehenden Quaderirungen in Sgraffitotechnik, deren Erscheinung man am spanischen Saale durch discrete Betonung der bunten Elemente zur Wirkung einer Grisaille zu steigern versuchte, an der Gartenfaçade eine Pilasterdecoration zwischen den Fenstern mit herabhängenden Teppichen und an den Wänden des oblongen Schlosshofes grau in grau al fresco gemalte allegorische Darstellungen der Tugend, des Reichthums, der Künste und Wissenschaften, Triumphzüge und biblische Scenen, Götter- und Heldengestalten, am Eingang zwei Wächter im Landsknechtcostüm der Zeit mit den Wappen von Oesterreich und Tirol und das erzherzogliche Wappen.

Noch reicher war die Innendecoration gehalten, durch die sich namentlich der spanische Saal auszeichnet, von welchem Tafel II eine Ansicht zeigt. Als Urheber des malerischen Theiles desselben nennt sich, was das Ornamentale betrifft, der niederländische Meister Dionys van Hallaert, der Erzherzog Ferdinand auch sonst viele Gemälde lieferte, und dessen al fresco gemalte Grotesken sich in der Composition an grosse italienische Vorbilder anlehnen. Der Maler der à tempera ausgeführten Bilder [illegible]

Tony Grubhofer.

DER SPANISCHE SAAL IN AMBRAS



von Albrecht I. bis auf Erzherzog Ferdinand, welche den
Sinne einer Ahnengallerie zu einer Art Ehrenhalle für
abenes Haus und das Land Tirol gestalten sollten, ist an-
Pietro Rosa von Brescia, ein Schüler Tizians und Hof-
:s Erzherzogs. In den Stuccoschildern des Frieses über
lern sind auf die Dargestellten bezügliche Embleme an-
, so bei Siegmund dem Münzreichen ein Kessel mit Gold-
bei Karl V. die Säulen des Hercules u. s. w. Die Felder
ıdsockels enthalten auf der Fensterseite Scenen aus Roms
eschichte, auf der andern Seite die Thaten des Hercules.
es war zudem mit Gehörn von Hirschen, Auerochsen,
:ken, Ren- und Elenthieren ausgestattet, zu dessen Fassung
hauer Andre de Cliever eigens aus Brüssel berufen wurde,
darauf hindeutet, dass der Saal auch als Versammlungs-
r die Theilnehmer der in der Umgebung von Ambras
tattfindenden Jagdvergnügungen des Hofes zu dienen hatte.
: Decke des großen Speisesaales ward in den Jahren 1583
4 von Battista Fontana in Öl auf Holz in originellster
usgeschmückt. Hier zeigen sich in drei Hauptfeldern und
'ickelbildern die sieben großen Planeten als kolossale
:stalten, die vier Elemente in lagernder Stellung, welche
den Einfluss venezianischer Meister auf unsern Künstler
n, und der Kreis des Zodiacus mit der Darstellung der
ler, nach dem naiven Geschmack der Zeit ins Figürliche
t, so der Wagen als Tiroler Fuhrmann mit der Peitsche,
ke der Berenike als Frauenhaarzopf u. a. m. Derselbe
zierte im Jahre 1580 die sechseckigen Kappenfelder an
:e der silbernen Kapelle mit Scenen aus dem Leben Jesu und
Apostelgeschichte und vollendete im gleichen Jahre auch
äre für die neue Kapelle in Schloss Günzburg und eine
:l für Matrei, vier Jahre früher eine solche für die Kirche
:d. Ein andrer italienischer Künstler, Domenico de Pozzo,
hon 1564 nach von Erzherzog Ferdinand noch in Prag
n und acceptierten Entwürfen 35 große Historienbilder
ılachten der Kaiser Maximilian I. und Karl V. nebst
eien" und Vergoldungen für die Burg zu Innsbruck.
'ir also als Architekten und Maler auch hier fast aus-
ch Welsche thätig, so behaupten doch die Deutschen das

Feld auf dem Gebiete der Glasmalerei und der kostbaren Intarsia-arbeit.

Schon 1571 fertigte der Münchener Glasmaler Hans Hebenstreit zwei gemalte Fenster mit Erzherzog Ferdinands Wappen, der es liebte, Städte und Gotteshäuser mit solchen zu beschenken, und zu diesem Zwecke zahlreiche Glasmaler wie Meister Federlin, Christoph Braun u. a. vielfach beschäftigte. So setzte er denn auch die schon von Ferdinand I. begonnene Ausschmückung der Innsbrucker Hofkirche mit Glasgemälden eifrig fort und bestimmte im Jahre 1575 nach dem durch seinen Hofbaumeister Luchese eingeholten Gutachten der tirolischen Kammerräthe für die drei großen Chorfenster die drei Kirchenpatrone: das heilige Kreuz, Unsere Liebe Frau und St. Johannes den Täufer sammt den Portraits Karls V. und Ferdinands I. mit ihren Gemahlinnen und Patronen, endlich für die übrigen Fenster die Ausschmückung mit zwanzig Wappen der österreichischen und spanischen Erblande. Die Arbeit wurde dem Glasmaler Thomas Neidhart in Feldkirch übertragen, der jedoch trotz wiederholten Drängens erst 1582 damit zustande kam, da ihm, wie er versicherte, mehrmals einzelne Stücke beim Schmelzen im Feuer zerbrochen waren. Er vollendete im gleichen Jahre vier Glasgemälde mit fürstlichen Wappen für die silberne Kapelle, nachdem er bereits früher solche für die neuerbaute Kapelle in Seefeld geliefert hatte.

Die Seitenwände des Langhauses der Stiftskirche wurden mit prachtvollen Gobelins behängt, auf welchen Darstellungen aus dem Leben Christi kunstvoll eingewirkt waren. Einen besondern Schmuck erhielt dieselbe durch den sogenannten Fürstenchor, jenes im Renaissancestile ausgeführte Oratorium, das Erzherzog Ferdinand für sich und seine Familie an der Evangelienseite des Chors der Orgel gegenüber errichten ließ. Außen durch feine architektonische Details ausgezeichnet, zeigt es in seinem Innern Intarsien, die als ein Meisterstück der alten Kunsttischlerei bezeichnet werden müssen. Dies gilt in gleicher Weise von dem älteren Theile, den in den Jahren 1567 und 1568 der Ravensburger Tischler Hans Waldner mit all seinen Blumen-, Früchten-, Schnecken-, Fratzen- und andern Renaissanceornamenten nach eigener Zeichnung verfertigte, wie von der bald darauf durch den Innsbrucker Tischler Konrad Gottlieb hergestellten, noch reicher

intarsiierten Verlängerung desselben gegen das Langhaus. Das Monogramm des letzteren C. G. zeigt auch eine der mit kostbaren Holzarten eingelegten herrlichen Intarsiathüren des spanischen Saales in Schloss Ambras, die nebst den fast in allen Räumen des Schlosses begegnenden reich cassettierten Plafonds und mit prächtigen Intarsien gezierten Holzvertäfelungen den harmonisch künstlerischen Eindruck des Ganzen wesentlich erhöhen.

Neben diesen mehr oder weniger mit seiner Bauthätigkeit im Zusammenhang stehenden Arbeiten stellt der Erzherzog den sich in seiner Residenz in großer Zahl sammelnden Künstlern auch selbständige Aufgaben. Sein Hof zeigt in dieser Beziehung ein internationales Bild. War ja doch Innsbruck schon seiner Lage nach geeignet, italienische und nordische Kunst in nächste Berührung zu bringen. Deutsche, niederländische und italienische Portrait-, Historien- und Miniaturmaler, Bildhauer und Wachsbossierer, Goldschmiede und Medailleure treten neben einander auf und eifern in friedlichem Wettstreite, den Intentionen ihres fürstlichen Gönners zu genügen. Charakteristisch sind in dieser Hinsicht seine Beziehungen zu drei Künstlern, deren Namen in der Kunstgeschichte einen guten Klang haben, — Beziehungen, welche theilweise schon in die Zeit seines Prager Aufenthaltes zurückreichen. Es sind dies der Deutsche Wenzel Jamnitzer, der Italiener Francesco Terzio und der Niederländer Alexander Colin.

Die Bekanntschaft des berühmten Nürnberger Goldschmiedes Wenzel Jamnitzer machte Ferdinand auf der Rückkehr von seinem Türkenzuge im Jahre 1556 zu Wien, wohin derselbe von Kaiser Maximilian II. „etlicher Arbeit halben“ berufen worden war. Der Erzherzog bestellte bei ihm eine silberne Credenz, deren Aufsatz das Paradies mit der Erschaffung des ersten Menschenpaares darstellen sollte. Diese Idee gieng von Ferdinand selbst aus und scheint durch eine Jugenderinnerung wachgerufen worden zu sein. Die alte Residenz zu Innsbruck, in welcher er mehrere Jahre seiner Kindheit verlebte, zählte zu ihren Sehenswürdigkeiten den sogenannten Paradeissaal mit diesbezüglichen bildlichen Darstellungen. Das Paradies, welches Jamnitzer anfertigen sollte, dachte sich der Erzherzog als eine gebirgige Landschaft mit Bäumen und Sträuchern, Kräutern und Blumen, durch Thierchen aller Art belebt, während die Flüsse durch ein im Unterbau angebrachtes

Wasserwerk gespeist werden sollten. In dem von Jacopo Strada aus Mantua gemachten Detailentwurf war auch die Verwendung kostbarer Halbedelsteine, wie Achat, Carneol, Smaragdschale, Sardonyx u. s. w. dafür in Aussicht genommen. Sehr zeitraubend war die Herstellung der „kleinen Tierlein" mit ihren „so gar diren und schwachen Beinlein", jener bewunderungswürdig feinen Silbernaturabgüsse von Eidechsen, Fröschen, Käfern u. a., welche ein besonderes Kennzeichen der Nürnberger Goldschmiedschule des XVI. und XVII. Jahrhunderts bilden. Da sich der Ausführung des Werkes auch sonst Schwierigkeiten entgegenstellten, das hiezu erforderliche Silber aus Joachimsthal immer wieder ausblieb, vielleicht auch, weil Jamnitzer, wie Erzherzog Ferdinands Kammerdiener Griesbeck einmal bemerkte, „wol ein guter Arbeiter, der sauber kunstlich Ding macht, aber sehr langsam und schwer von ime zu bringen" war, ist dessen Vollendung ebenso zweifelhaft wie diejenige der vom Erzherzog nach übersendeter Zeichnung bei demselben Meister bestellten vier Evangelisten, welche in Kupfer hohl gegossen und vergoldet werden sollten. Bezeichnend jedoch für die große Wertschätzung, deren sich der Erzherzog schon damals in Künstlerkreisen erfreute, ist ein an ihn gerichtetes Schreiben Jamnitzers, womit ihm der Meister als „besonderen Liebhaber der freien Künste" ein Exemplar seines von ihm selbst besonders hoch angeschlagenen Werkes über die Perspective übersandte.

Der Bergamaske Terzio, seit 1551 als Hofmaler in Ferdinands Diensten, portraitierte dreimal dessen Mutter, Königin Anna, dann seinen Bruder Kaiser Maximilian II., dessen Gemahlin und Kinder, malte drei Tafelbilder für die Schlosskapelle zu Linz und später die Flügel der neuen Orgel im Dome zu Prag. Für das von dem kaiserlichen Herold Johann von Francolin dem Erzherzog in zwei Exemplaren gewidmete Buch mit schönen Darstellungen des von Ferdinand und andern Mitgliedern des kaiserlichen Hauses im Frühjahre 1561 zu Wien gehaltenen Turniers liefert auch Terzio zwei Blätter, die einzigen Abbildungen von Interieurs der alten Wiener Burg, welche aus dieser Zeit auf uns gekommen sind. Die bedeutendste Leistung des Künstlers ist sein von Gasparo Ucello gestochenes Prachtwerk der Imagines domus Austriacae, österreichischer Fürstenbilder, an dem er, angeregt durch den



Abb. 47. Brunnen im Garten des Belvederes zu Prag.



ıblick der großen, theilweise auch in sein Werk herübergenom-
ἐnen Erzstatuen am Maxgrabe zu Innsbruck, mit seines Herrn
ıterstützung von 1558 bis 1573 arbeitete, und dessen zweiten Theil
dem Erzherzog gewidmet hat. Von ihm rührt auch der Ent-
rf zu der hier abgebildeten schönen Fontäne vor der Seitenfront
Belvederes zu Prag (Abb. 47), die von dem Prager Gießer
›mas Jarusch in Erzguss ausgeführt wurde. Rhythmisch bewegter
bau, edle Gliederung und reiche Ornamentierung stempeln
es Werk zu einem der edelsten Renaissancebrunnen nördlich
Alpen.

Die in Aussicht genommene Herstellung eines andern Brun-
s brachte Erzherzog Ferdinand zuerst in Berührung mit dem Bild-
er Alexander Colin, der sich durch seine Reliefarbeiten für das
bmal Maximilians I. zu Innsbruck eben damals trefflich bewährt
te. Der Erzherzog billigte nämlich den ihm von der Tiroler
gierung gemachten Vorschlag, diesen Brunnen, zu welchem er
Zeichnung aus Prag gesendet hatte, und dessen Aufsatz ein
äon krönen sollte, von Colin modellieren zu lassen, und zwar
allen „Knorren und Büggeln“, d. i. ohne die beantragte Ver-
fachung der reichen Renaissanceornamentierung, da der Brunnen
ıch sonst zimblich viel gestehen wirdet“ und er es daher „an
sem Wenigen auch nicht erwinden lassen“ wolle, — eine
ßerung, welche beweist, wie wenig er sich bei künstlerischen
ternehmungen finanzielle Bedenken zu Herzen nahm. Alsbald
hte er sich denn auch dieser bedeutenden künstlerischen Kraft
ıernd zu versichern und stellte am 9. Juli 1566 trotz der Ein-
ndungen der tirolischen Kammer Colin einen Dienstbrief aus,
welchem diesem ein Jahresgehalt von 150 Gulden, freie Wohnung
d Beheizung sowie reichliche Beschäftigung mit Arbeiten und
sondere Entlohnung „nach Gelegenheit eines jeden ausbereiteten
ickes“ versprochen wurde. In der That fehlte es Colin nicht
zahlreichen Aufträgen von Seite des Erzherzogs. Sowie Fer-
ıand nämlich die endliche Vollendung des Maxgrabes gleich
nem Vater und Bruder als eine Ehrenschuld betrachtete, bei
r brüderlichen Theilung allein die Bestreitung der Kosten der-
ben auf sich nahm und es trotz mancher Schwierigkeiten glück-
h zu Ende führte, ebenso fasste er mit seinem Bruder Maxi-
lian II. im Sinne der Testaments- und Codicillsbestimmungen

Ferdinands I. gleich nach dessen Tode die Errichtung eines Marmorgrabmales für seine Eltern ins Auge. Zu diesem Behufe wurde nach einigen vergeblichen Versuchen, anderwärts einen geeigneten Bildhauer zur Herstellung des Modells zu finden, im Frühjahre 1566 Colin nach Prag berufen. Dieser beschäftigte sich dort alsbald mit dem Entwurfe und machte ein Modell, das auch die Billigung des Kaisers fand. Mit Hilfe einiger Gesellen, die Colin auf einer zu diesem Zwecke unternommenen Reise in den Niederlanden angeworben hatte, vollendete er das Grabmal in der Zeit von acht Jahren zu Innsbruck, worauf es auf dem Inn von Hall weg zu Schiffe nach Linz gebracht und dort bis zum Eintritt des Winters aufbewahrt wurde, um dann mittelst Schlitten nach Prag befördert und im dortigen Dome aufgestellt zu werden. Später musste sich Colin dazu bequemen, den ursprünglich allein auf dem Sarkophagdeckel ruhenden Figuren Kaiser Ferdinands I. und seiner Gemahlin Anna noch diejenige des inzwischen verstorbenen und gleichfalls in Prag begrabenen Kaisers Maximilian II. hinzuzufügen und an den Seitenwänden die Bilder älterer böhmischer Könige anzubringen, wodurch die Harmonie seiner ursprünglichen Composition einigermaßen beeinträchtigt wurde. Noch während er an diesem Grabmale arbeitete, war er von Kaiser Maximilian II. mit der Herstellung mehrerer Brunnen für dessen Lustschloss Fasangarten bei Wien betraut worden. Erregte die zur vollen Zufriedenheit des Kaisers ausgefallene künstlerische Lösung dieser Aufgabe in jenem den Wunsch, den Meister ganz in seine Dienste hinüberzuziehen, so bot dies andrerseits der stets auf Ersparungen bedachten tirolischen Kammer den erwünschten Anlass zu dem Antrage an Erzherzog Ferdinand, Colins ständige Bestallung zu kündigen. Allein Ferdinand wies beide Ansinnen mit dem Bemerken ab, dass ihm Colin unentbehrlich sei, da das Grabmal Maximilians I. noch der Vollendung harre und er den Meister auch sonst täglich zu „anderer genöthiger Arbeit" brauche. Bald nach dem am 24. April 1580 erfolgten Tode der Philippine Welser beauftragte er Colin, für dieselbe in einer Nische der silbernen Kapelle zu Innsbruck ein prächtiges Marmorgrab zu errichten, das, schon im folgenden Jahre in schönem italienischen Renaissancestile vollendet, alle Vorzüge des Meisters erkennen lässt. Dasselbe gilt von dem in der gleichen Kapelle befindlichen Grabmale des Erz-

herzogs selbst, das Colin acht Jahre später auf dessen Wunsch in Angriff nahm, und an welchem vielleicht nur das an der mittleren Nischenwand angebrachte, in leuchtenden Farben ausgeführte Steinmosaik des erzherzoglichen Wappens nicht von Colins Hand, sondern Florentiner Arbeit ist. Beide [illegible] zeigen viele Analogien in der Anlage; beide überliefern uns die [illegible] portraitähnliche Gestalt der hier Bestatteten [illegible] Todtenkleide, den Erzherzog in der [illegible] und [illegible] Fürsten-



Abb. 48. Römerschlacht [illegible]
historische [illegible]

mantel auf das kostbare [illegible]
Ausführung seines eigenen [illegible]
gefordert hatte. Kam [illegible]
Abraham berichtet [illegible]
er alle Einzelheiten [illegible]
wollte das Monument [illegible]
sehen und drängte [illegible]
spat, Tag und Nacht [illegible]
merksamkeit widmen [illegible]
als das erste ihm [illegible]
musste. Abgesehen [illegible]

genannten sowie vielen andern im erzherzoglichen und in privatem Auftrage ausgeführten Grabmalen und Epitaphien, endlich abgesehen von seinen schon vor seiner Ankunft in Innsbruck entstandenen Bau- und Bildhauerarbeiten am Heidelberger Schlosse, bethätigte Colin sich auch als Wachsbossierer, Stuccateur und Zeichner von Vorlagen für Kleinkünstler. Von drei wohl mit Recht ihm zugeschriebenen Holzreliefs der kaiserlichen Sammlung stellen zwei, darunter das hier (Abb. 48) wiedergegebene, antike Schlachtscenen, das dritte einen Raub der Sabinerinnen dar. Verräth schon die Wahl dieser Stoffe den echten Renaissancekünstler, so beweisen viele seiner Figuren eine gute Kenntnis griechischer und römischer Sculpturen, seine architektonischen und decorativen Motive aber den überwiegenden Einfluss italienischer Kunstweise. Ob er nun nach von ihm selbst erfundenen oder fremden Entwürfen modelliert, so zeigen alle seine Arbeiten eine bis in die kleinsten Einzelheiten sorgfältige Ausführung und geradezu bewunderungswürdige Technik. Er hatte es wohl nie zu bereuen, seinem hohen Gönner den Vorzug vor „andern Potentaten und Herren" eingeräumt zu haben. Denn jener nahm sich seiner überall, einmal sogar bei dem Rathe der Stadt Antwerpen, wärmstens an, bestallte seinen Landsmann und Schwager Roman Vleeschhouwer als erzherzoglichen Hofmaler und setzte dessen Witwe und fünf kleinen Kindern einen entsprechenden Gnadengehalt aus, wie er denn allenthalben bemüht war, ihm geleistete Dienste in fürstlicher Weise zu lohnen. Was Wunder, wenn sich unter solchen Umständen an seinem Hofe ein reiches Leben und Schaffen von Malern, Bildhauern und Meistern verwandter Künste entfaltete, von denen sich viele in Innsbruck niederließen und dort eine förmliche Zunft mit festen Ordnungen und Statuten bildeten.

Ebenso wie der Beginn der kunstfördernden, lässt sich auch derjenige der Sammlerthätigkeit Erzherzog Ferdinands bereits in die Zeit seines Prager Aufenthaltes zurückverfolgen. Zweierlei Arten von Kunstgegenständen wendet er schon damals seine besondere Vorliebe zu: schönen Harnischen und Rüstungen einerseits, historischen, namentlich Familienportraits andrerseits. Schon im Jahre 1550 stellte er seinem Vater, der ihm einen Plattner für seine Harnischkammer nur unter der Bedingung bewilligt hatte, dass dieser auch Trabantendienste versehe, vor, dass er „viel



Abb. 49. Erzherzog Ferdinands mailändische Rüstung in der Waffensammlung des A. H. Kaiserhauses.



ɔne Harnisch und Zeug" habe, so dass ein Mann beide Dienste
ıt wohl verrichten könne. Im folgenden Jahre wurde mit der
ründung, dass er sich in allerlei Kurzweil, als Rennen, Stechen
nieren übe, wodurch seine Rüstungen schadhaft würden, mit
ıehmigung Ferdinands I. für den Erzherzog und seine Diener-
aft eine eigene Plattnerwerkstätte auf dem Hradschin errichtet,
die er Augsburger und Nürnberger Gesellen zu gewinnen
htete. Die Anlegung von Kunst- und Rüstkammern, wo alles
adierte, was Zufall oder Absicht ihren Besitzern an Curiositäten
l Kostbarkeiten in die Hände spielte, war eine der großen
sionen der Renaissance. Den Grundstock derjenigen Erzherzog
dinands bildeten zunächst seine eigenen Rüstungen, die er theils
ι seinem Vater ererbte, theils aus Nürnberg, Augsburg, Inns-
ck u. s. w. bezog oder wie die hier (Abb. 49) abgebildete so-
ıannte „mailändische Rüstung" im Jahre 1560 von Giovanni
tista Serabaglio in Mailand kaufte. Zu Ende der siebziger
re beginnt dann der Erzherzog die Rüstungen berühmter
egshelden systematisch zu sammeln und lässt nach dem Tode
ıer ersten Gemahlin seine Collection von Waffen oder, wie er
nannte, seine „ehrliche Gesellschaft" nach und nach in Ambras
stellen. Für die Aufnahme eines Harnisches in sein Arma-
ntarium, das er zu einer Art Walhalla des Kriegsruhmes und
itärischer Leistungen zu gestalten trachtete, war ebensowenig
Schönheit des einzelnen Stückes als die politische und sei es
h dem Hause Habsburg feindliche Gesinnung seines früheren
igers maßgebend, sondern einzig und allein die historischen
ınnerungen, welche sich an denselben knüpften. Da war auch
einfachste unansehnlichste Rüstung willkommen, wenn sie an
wichtiges geschichtliches Ereignis gemahnte. Der Muselmann
: der Christ, der Franzose, Deutsche und Italiener nimmt hier
Ehrenstelle ein, die ihm seine Heldenhaftigkeit oder besondere
egerische Tüchtigkeit anweisen. Verhältnismäßig leicht ge-
gte Ferdinand in den Besitz solcher Waffenstücke der Ange-
igen seines Hauses, wie Maximilians I., Ferdinands I., Maxi-
ians II. und selbst Karls V. und Philipps II. Für die Erlangung
Rüstungen deutscher und italienischer Fürsten eröffnete sein
rmüdlicher Helfer bei Zusammenstellung dieser Sammlung,
ɔb Schrenkh von Notzingen, einen ausgebreiteten Briefwechsel

und waren seine eigenen und des Kaisers Gesandte allenthalben thätig. Neben den Waffen suchte er auch die Portraits, Stammbäume und biographischen Daten ihrer ehemaligen Besitzer zu erhalten. Um nämlich auch solchen, welche nicht in der Lage waren, die Sammlung selbst zu besichtigen, die Beschäftigung mit derselben zu ermöglichen, wurde die Herausgabe eines Werkes beschlossen, in welchem alle Persönlichkeiten, deren Rüstungen und Waffen Ambras aufnahm, nach dem Leben in Kupfer gestochen und auch ihre Lebensbeschreibungen der Öffentlichkeit übergeben werden sollten. Battista Fontana entwarf die Zeichnungen, Dominicus Custos fertigte die Kupferstiche, Schrenkh schrieb dazu die Biographien. Freilich konnte das schon 1582 begonnene Werk erst sechs Jahre nach des Erzherzogs Tode bei Johann Agricola in Innsbruck erscheinen.

Neben den Bildnissen der früheren Besitzer seiner Rüstungen sammelte Ferdinand vorzüglich diejenigen der Mitglieder seiner Familie, der Ahnen verwandter und befreundeter Fürstenhäuser und anderer berühmter Zeitgenossen. Daneben wurde eine Schönheiten-Gallerie angelegt, für die z. B. sein ehemaliger Hofmaler Terzio noch 1573 in Rom malen sollte, in der aber auch deutsche Vertreterinnen nicht fehlten. Auch religiöse und Historienbilder weist des Erzherzogs Verlassenschaftsinventar auf, wie denn Hans Jakob Fugger für ihn drei alte Flügelaltäre erwarb. Um die Sammlung antiker Münzen und Statuen machte sich namentlich Schrenkh verdient. Wo zufällig ein Fund gemacht, alte Erbstücke veräußert wurden, war er zur Hand, machte für seinen Herrn ein Angebot und kehrte meist mit reicher Ausbeute nach Ambras zurück.

Wie glänzend auch die Renaissance in des Erzherzogs Sammlung vertreten war, beweisen neben zahlreichen Objecten aus Edelmetall, Halbedelsteinen, Bergkrystall, Uhren, Gläsern und Majoliken, Bijouterien, kostbaren alten Möbeln u. a. drei gleich jenen aus derselben stammende und heute in den kaiserlichen Kunstsammlungen aufbewahrte Stücke: Benvenuto Cellinis Salzfass, ein goldener Pokal und eine Sardonyxkanne, welche König Karl IX. von Frankreich aus Anlass seiner Vermählung mit der Erzherzogin Elisabeth, Ferdinands Nichte, dem letzteren zum Geschenk machte. Deutsche, niederländische, französische und italienische, ja auch

orientalische Künstler und Kunsthandwerker waren in des Erzherzogs Kunstkammer in gleicher Weise durch Prachtstücke ihrer Erzeugung repräsentiert. Dass in derselben auch allerlei Curiositäten und Abnormitäten, metallurgische und alchymistische Spielereien Aufnahme fanden, liegt in der Richtung der damaligen Zeit, wie sie in weit höherem Maße bei Rudolf II. zu Tage tritt. Durch Schenkungen und Kauf gelangte Ferdinand in den Besitz einer wertvollen Bibliothek, welche nicht allein Handschriften antiker Autoren, sondern auch Otfrieds Christ, einen Parcival, das bekannte Heldenbuch, medicinische, astronomische, mathematische, juridische und historische Werke in ansehnlicher Zahl enthielt.

All dies war in theilweise noch heute erhaltenen schönen Zirbelholzschränken oder freistehend in zwei großen Sälen des Unterschlosses, dem im Winkel daranstoßenden Tracte mit einer Holzgallerie und dem gegenüberliegenden Parterregebäude von Ambras aufgestellt und sollte nach dem testamentarischen Willen des Stifters ,,in gueten Wirden ohne Schmelerung sauber und fleissig zusammengehalten, wol verwahrt, gemehrt und gepessert werden.''

Erzherzog Ferdinand starb am 24. Januar 1595. Die Mitwelt feierte ihn als einen der tapfersten Kriegshelden jener Periode. Der unaufhaltsame Gang der Zeit hat auch noch reichere militärische Lorbeeren als die seinen verwelken und der Vergessenheit anheimfallen gemacht. Ein weit schöneres und dauerhafteres Andenken hat sich der Erzherzog durch die Gründung seiner prächtigen Sammlung gesichert, und durch sie wie durch seine eifrige Pflege und Unterstützung von Kunst und Wissenschaft — diese edelsten Werke des Friedens — geht ein Spruch in Erfüllung, den wir auf einem Prunkschilde seiner Sammlung neben dem Bilde der Friedensgöttin lesen: *Πρὸς τὰ ἄστρα διὰ ταῦτα* — Auf diesem Wege zur Unsterblichkeit!



KAISER RUDOLF II. UND DIE PRAGER KUNST-KAMMER.

Das Herrscherbild Kaiser Rudolfs II. umschweben die Schatten finsterer Melancholie, die seinen Geist gegen das Ende seines Lebens immer düsterer umnac[illegible] und in welche nur eine hervorragende Kunstliebe, die sich nach und nach zur wahren Leidenschaft steigerte, ihre glänzend[illegible] trahlen wirft. Einer richtigen dichterischen Intuition folgend [illegible]t Franz Grillparzer das ganze Wesen Rudolfs erfasst, wenn er ihn uns gleich bei seinem ersten Auftreten im ,,Bruderzwist" a[illegible] Kunstmäcen vorführt, der die auf die dringendsten staatlichen [illegible]ntscheidungen harrenden Politiker ohneweiteres abweist, um [illegible]ich ohne Rücksicht auf jene und die eventuellen schlimmen Folgen ihrer Nichterledigung ganz dem Verkehr mit Malern und B[illegible]hauern, der Begutachtung ihrer Werke, somit rein künstlerischen [illegible]nteressen ungestört widmen zu können. Aus den Schwierigkeiten und Wirrnissen der Politik, die einen ganzen Mann erfordert hätte und sich durch des Kaisers Abneigung gegen staatliche Thätigkeit immer trostloser gestaltete, flüchtete er gerne in das heitere Gebiet der Musen, zu seinen gemalten und gemeißelten Lieblingen, die ihm den reinsten und ungetrübtesten Genuss boten, welchem er sich um so lieber und eifriger hingab, je schwerer die Bürde der Herrscherpflicht auf seine schwachen Schultern drückte. Sein Mäcenatenthum gieng von wesentlich anderen Gesichtspunkten aus als dasjenige Kaiser Maximilians I., der sich Kunst und Künstler wesentlich zu dem Zwecke dienstbar zu machen suchte, um durch sie seine und seines Hauses Größe der Nachwelt zu überliefern, oder des Erzherzogs Ferdinand von Tirol, den bei Anlegung seiner Sammlung neben rein künstlerischem vor allem ein historisches Interesse leitete. An die Stelle des letzteren tritt bei Rudolf II. ein vorwiegend antiquarisches, das sich dem einzelnen Gegenstande in um so höherem Grade zuwendet, je mehr sich derselbe als etwas

Außergewöhnliches, als ein Curiosum repräsentiert. Wann und wo er aber von solchen Kunde erhält, ist ihm keine Mühe zu groß, keine Summe zu hoch, um in deren Besitz zu gelangen. Nur so wird es begreiflich, dass es Rudolf gelang, den verhältnismäßig geringen Kunstbesitz, den er vom Vater überkommen hatte, zu jener überreichen Sammlung auszugestalten, welche die unbegrenzte Bewunderung der wenigen Zeitgenossen erregte, die sie zu besichtigen Erlaubnis erhalten hatten. Als der älteste von sechs Söhnen Maximilian II. in der Kaiserwürde nachfolgend, musste er das väterliche Erbe, abgesehen von den Hauskleinodien und Kroninsignien, denen er die prächtige Hauskrone, dieses Meisterstück deutscher Goldschmiedekunst, und den Reichsapfel, sein Bruder Mathias das Scepter hinzufügte, dann außer den alten Münzen und nicht wohl zu theilenden Kunstobjecten mit seinen Brüdern gleich theilen.

Neben diesem Erbe übernahm er aber auch eine Reihe von Künstlern und Kunsthandwerkern, die er in womöglich noch höherem Maße als sein Vater für den Hof beschäftigte, so unter anderen den Hofmaler Giuseppe Arcimboldo aus Mailand. Von dessen vier noch jetzt in der kaiserlichen Gallerie befindlichen stillebenartigen Bildern ist z. B. der Sommer durch ein aus Obst und Korbgeflecht zusammengesetztes Brustbild dargestellt, auf dem eine Zwiebel die Stirne, eine Gurke die Nase, ein Maiskolben das Ohr, eine Kirsche das Auge, ein Pfirsich die Wange und eine Melone das Hinterhaupt bildet. Derartige unserm modernen Geschmacke wenig entsprechende Spielereien müssen bei Rudolf II. sehr beliebt gewesen sein, da er nicht weniger als elf solcher Bilder besaß und Arcimboldo erst 1587, offenbar auf dessen eigenen Wunsch, mit einer Abfertigung von 1500 Gulden entließ.

Dagegen stand der Medailleur und Wachsbossierer oder, wie er officiell hieß, „Conterfecter" Antonio Abondio der Jüngere, ein Sohn des gleichnamigen Bildhauers, bis zu seinem im Jahre 1591 erfolgten Tode in des Kaisers Diensten, in denen seit 1606 in gleicher Eigenschaft auch sein Sohn Alessandro thätig war. Von letzterem besitzt die kaiserliche Sammlung noch heute eine Reihe von Bildnismedaillen, die sich durch Schönheit und Vollendung der Modellierung, Zartheit der Ausführung und Wahrheit der Auffassung in gleicher Weise auszeichnen.

Auch der Hofuhrmacher Kaiser Maximilians II. Gerhard Enmoser ward von Rudolf II. „confirmiert", d. i. im Dienste behalten. Er verfertigte im Jahre 1577 eine große astronomische Spiegeluhr für 500 Thaler, später eine große astronomische Uhr mit einem beweglichen Globus für 900 Gulden und starb erst im November 1584.

Künstliche und künstlerisch ausgestattete Uhren bildeten ja eine besondere Liebhaberei Rudolfs, was mit seiner Vorliebe für Astronomie und Astrologie im innigen Zusammenhange steht. So begegnen wir denn in seiner Umgebung einer ganzen Reihe von ständig angestellten Uhrmachern, wie Martin de Bellcampo (bis 1596), Christo[illegible] Marggraf (1587), Martin Schmidt (1609) u. a. m., und sehen neben diesen auch die berühmtesten auswärtigen Mathe[illegible]tiker, Automatenmacher und Mechaniker vollauf für den [illegible]er beschäftigt. Da ist zunächst Georg Roll in Ausgburg, der [illegible] Uhrwerke und Globen wiederholt ansehnliche Zahlungen erhält, und von dem u. a. der in den kaiserlichen Sammlungen aufbewahrte, durch Uhrwerke in Bewegung gesetzte, complicierte Erd- und Himmelsglobus herrührt, der nicht nur die jedesmalige Himmelsconstellation, sondern auch den Stand von Sonne und Mond und des letzteren Phasen angibt, so dass er zur Lösung aller davon abhängigen astronomischen Aufgaben verwendet werden kann. Ähnlich wird wohl das Planetarium beschaffen gewesen sein, welches Rudolf im Jahre 1583 bei Jakob Kuno, Mathematiker zu Frankfurt a. d. Oder, um 2000 Kronen bestellte, und von dem er ausdrücklich wünschte, dass es nur gut gehen und nicht auf die äußere Ausstattung mehr Gewicht als auf die innere Güte gelegt werden solle. Dass jedoch der Kaiser unter Umständen auch der prächtigen äußeren Ausstattung von Uhren nicht abhold war, beweist eine für ihn angefertigte silberne Standuhr mit reichen Emailverzierungen von dem Augsburger Goldschmied David Attemstätter. Ein anderes Automatenwerk der kaiserlichen Sammlung in Form einer selbstbeweglichen Schildkröte ist wohl identisch mit dem Werke des Augsburger Uhrmachers Hans Fronmüller, das dieser nach den Hofzahlamtsrechnungen im Jahre 1604 an den Kaiser verkaufte. Der Hofuhrmacher des Landgrafen von Hessen, Jobst Burgi, ein Zeitgenosse und Freund Kepplers, der Erfinder des Proportional-

zirkels und muthmaßlich auch der Logarithmen und des Pendels als Regulators der Uhren, fand wiederholt Gelegenheit, dem Kaiser im eigenen und seines Herrn Namen kostbare Uhrwerke und Instrumente zum Geschenke zu machen; nach jahrelangen Bemühungen gelang es Rudolf, den Landgrafen dazu zu vermögen,

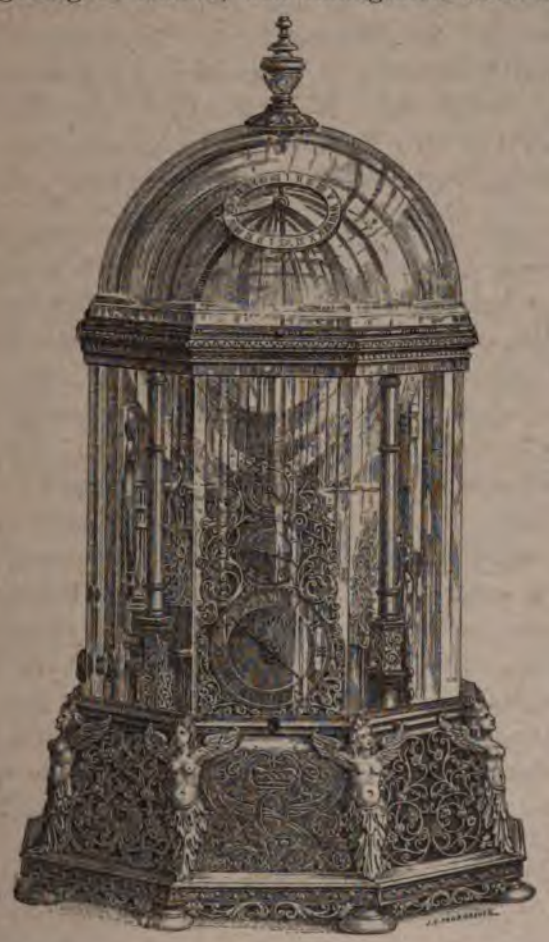


Abb. 50. Standuhr aus Bergkrystall von Jobst Burgi in den kunsthistorischen Sammlungen des A. H. Kaiserhauses.

dass er die Erlaubnis zum Übertritt Burgis in kaiserliche Dienste gab, worauf am 15. Mai 1605 dessen Anstellung als kaiserlicher Kammeruhrmacher erfolgte. Zwei prächtige, in den kaiserlichen Sammlungen befindliche Uhren, die eine in Achat, die andere, hier (Abb. 50) abgebildete, in Bergkrystall montiert, sind sein Werk,

eine dritte, ähnliche von 1606 dasjenige seines Schülers Michael Schneeberger in Prag.

Eine besondere Liebhaberei jener Zeit, der auch der Kaiser huldigte, waren künstliche Springbrunnen und Wasserwerke. Zum Gusse eines solchen für das kaiserliche Lustschloss Fasangarten, das heutige Neugebäude an der Wien-Schwechaterstraße, dessen Bau von Maximilian II. begonnen, von seinem Sohne fortgesetzt wurde, reiste der „Wasserkünstler" des Kurfürsten von Sachsen Elias Huetter im Auftrage des Kaisers 1582 nach Wien, von wo er erst 1601 wieder in seine Heimat Nürnberg entlassen wurde.

Zahllos waren die Goldschmiede, welche entweder als Kammergoldschmiede dauernd verwendet oder durch ausgedehnte Bestellungen zur Vermehrung der Kunstschätze des Kaisers herangezogen wurden. Unter letzteren ist an erster Stelle der berühmte Nürnberger Goldschmied Wenzel Jamnitzer und dessen Sohn Abraham zu nennen; ein von ersterem gefertigter kolossaler, mit Automatenwerk und Springbrunnen versehener Tafelaufsatz in Form einer Kaiserkrone, damals als „Lustbrunnen" bezeichnet, bildete eine Zierde der Rudolfinischen Kunstkammer. Zwei andere Nürnberger Goldschmiede: Georg Lencker und Paul Buckl lieferten aus je einer Schüssel und einer Kanne bestehende Garnituren, die eine getrieben, die andere mit Perlmutter belegt; namentlich diese muss sehr kostbar gewesen sein, da Buckl dafür nicht weniger als 1990 Gulden erhielt. Für einen von Abraham Lotter in Augsburg gemachten Schreibtisch mit Gold- und Silberarbeit wurden 1100 Gulden, ein fast gleich hoher Preis für einen anderen Schreibtisch dem kaiserlichen Büchsenschäfter Bernhard Elsässer ausbezahlt. Von dem Können des renommierten Augsburger Goldschmiedes Anton Schweinberger, der 1587—1603 auch als Kammergoldschmied fungierte, zeugt eine prächtige Cocosnusskanne in Silberfassung in kaiserlichem Besitze. Daneben gab es nach wie vor fortwährend Bedarf an Silbergeschirr zum Gebrauche des Hofes, silbervergoldeten Bechern und Ketten zu Geschenken für des Kaisers Getreue bei Hochzeiten, Taufen etc. oder für Gesandte fremder Fürsten, zumal wenn diese durch Schenkungen zur Vermehrung der Kunstkammer beitrugen, so dass auch die Prager Goldschmiedecolonie, deren Arbeiten zumeist durch die ein-

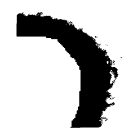
gestrichenen flachen Granaten leicht kenntlich sind, vollauf zu thun hatte, um den an sie gestellten Anforderungen gerecht zu werden.

Mussten sie ja doch auch die Montierungen der Erzeugnisse eines anderen Zweiges der Kunstindustrie liefern, der bei Rudolf in hohem Ansehen stand und ihm sein Heimischwerden im Inlande, speciell in Böhmen verdankt. Es ist dies der Edelsteinschnitt und die damit verwandte Bergkrystallschleiferei. Denn nicht allein dass der Kaiser ungefasste Edelsteine in unglaublicher Menge sammelte und horrende Summen dafür ausgab, er beschäftigte auch zahlreiche Stein- und Krystallschneider, welche jenes kostbare Material verarbeiteten. Rudolfs erste Meister im Schliff des damals zumeist aus den Vorlanden bezogenen Krystalls stammten aus Italien, wo dieses Fach, vereint mit der wiederbelebten Edelsteinplastik, seit einem Jahrhundert blühte. Schon 1588 wird Ottavio Miseroni, dessen Familie aus Mailand stammte und dessen Brüder Gasparo und Girolamo in Florenz für Herzog Cosimo arbeiteten, mit einem Monatsgehalt von 15 Gulden als Edelsteinschneider in Prag angestellt, wo er noch im Jahre 1607 thätig war. Zehn Jahre später (1598) wurde auch sein Bruder Ambrogio und 1605 ein dritter Miseroni, Alessandro, in gleicher Eigenschaft aus Italien nach Prag berufen. Inzwischen hatten sich auch Deutsche dem gleichen Fache zugewendet, so Mathias Krätsch, Hans Schwayger, wohl ein Sohn oder Neffe jenes Ulrich Schwayger in Augsburg, der bereits für Maximilian II., dann auch für Rudolf II. als Siegelschneider thätig war; endlich Caspar Lehmann, der den Kaiser besonders zufriedengestellt haben muss, da er, wie die auf ihn bezüglichen Daten der Hofrechnungsbücher zeigen, selbst für jene Zeit rasch Carrière machte. Während sich Rudolf in dieser Weise mit einem ganzen Stabe von Edelstein- und Krystallschneidern umgab, die nach seinen Angaben und unter seiner fortwährenden Aufsicht arbeiteten, kaufte er auch auswärts kostbare Krystallgefäße und geschnittene Steine zu hohen Preisen, so u. a. den berühmten Cameo der kaiserlichen Antikensammlung mit der Apotheose des Augustus, welcher im Kirchenschatze von St. Sernin in Toulouse bereits im XIII. Jahrhunderte nachweisbar ist. David von Brüssel, der in Rudolfs Auftrage Deutschland, Frankreich und Italien wiederholt nur zum Zwecke bereiste, um Perlen, Diamanten

und geschnittene Steine zu erwerben, wurde im Jahre 1601 zum Ankaufe eines im Besitze der Jesuiten in Rom befindlichen großen Diamanten dahin gesendet und ermächtigt, 25.000 bis 30.000 Kronen dafür zu bieten. Zur Auffindung von Krystallen und Edelsteinen, von denen das nahe Riesengebirge des Kaisers Lieblingssteine: Achate, Jaspisarten und andere lieferte, wurden nicht allein in Böhmen, sondern auch ins Reich förmliche Expeditionen von Edelsteinsuchern ausgerüstet, diese bei den betreffenden Grund- und Landesherren als kaiserliche Abgesandte beglaubigt und deren thatkräftigste Unterstützung bei sonstiger kaiserlicher Ungnade angeordnet.

Erwähnen wir noch den Wachsbossierer Antonio Bazoldo, den Bildschnitzer Nikolaus Pfaff, die Kupferstecher Andreas Lucius, Joachim Lechner und Aegydius Sadeler, endlich den seit 1. November 1602 als Hofkammermaler angestellten Miniaturmaler Jakob Hufnagel, welche alle vorübergehend oder dauernd für den Kaiser arbeiteten, so können wir uns einen beiläufigen Begriff davon machen, welch große Anzahl von Kunsthandwerkern und Kleinkünstlern am Prager Hofe Beschäftigung und Gelegenheit zu lohnendem Erwerbe fand.

Daneben wurden die Vertreter der großen Kunst keineswegs vernachlässigt. Adrian de Fries, um 1560 im Haag geboren, einer der besten Schüler des Giovanni da Bologna, trat, nachdem er längere Zeit in Augsburg thätig gewesen und dem Kaiser schon im Jahre 1593 eine 8 Fuß hohe Brunnengruppe, darstellend Psyche, von Mercur zum Olymp emporgetragen, gefertigt hatte, am 1. Mai 1601 als Hofbildhauer dauernd in dessen Dienst, in welchem von dieser Zeit an eine Reihe größerer und kleinerer Arbeiten entstand. Es sind dies zunächst drei Portraits Rudolfs aus den Jahren 1603, 1607 und 1609, das erste auf den nackten Gestalten Juppiters und Mercurs, einem Adler und einem Widder ruhend, in sichtbarer Anlehnung und als Pendant der ganz ähnlichen Bronzebüste Karls V. von Leone Leoni geschaffen, das zweite, hier (Abb. 51) abgebildete, vollkommen als Büste behandelt, — beide Eigenthum der kaiserlichen Sammlung, — das dritte jetzt im South-Kensington-Museum. Ferner ein großes Relief, darstellend Kaiser Rudolfs Kriege in Ungarn, ebenfalls in kaiserlichem Besitze, zu dem wohl sein gegenwärtig verschollenes Relief: Die Ein-



führung der freien Künste in Böhmen, das Gegenstück bildete. Wahrscheinlich war auch die jetzt in Paris befindliche Gruppe, eine allegorische Darstellung des über den materiellen Gewinn triumphierenden Ruhmes, früher im Besitze des Kaisers.



Abb. 51. Bronzebüste Rudolfs II. von Adrian de Fries in den kunsthistorischen Sammlungen des A. H. Kaiserhauses.

Aus stilistischen Gründen wird ferner eine Reihe kleinerer Gruppen der kaiserlichen Sammlung: ein kleiner stehender Hercules, Römer und Sabinerin, Hercules und Kentaur, Mars und Venus, Hercules mit Nessus und Dejanira und zwei sich ähnelnde Thiergruppen, darstellend einen Löwen,

der ein zu Boden gestürztes Pferd zerreißt, endlich zwei lebensgroße Gruppen in der Durchfahrtshalle des Schönbrunner Schlosses: Hercules im Kampf mit dem Hesperidendrachen und Besiegung des nemeischen Löwen, für diesen Meister in Anspruch genommen. Adrian de Fries, der sich, wie mehrfach bezeugt ist, auch als Maler und Kupferstecher versuchte, blieb bis zum Jahre 1616 in kaiserlichem Dienste, arbeitete dann für den Fürsten von Schaumburg-Lippe und von 1622 bis 1627 für den Herzog von Friedland. Über das letztgenannte Jahr reicht unsere Kunde von seinem Wirken nicht hinaus.

Innig befreundet mit Fries war der Maler Bartholomäus Spranger, im Jahre 1546 zu Antwerpen als Sohn eines Kaufmanns geboren, zuerst in der Heimat, dann in Italien gebildet, von dort auf Empfehlung des Giovanni da Bologna von Kaiser Maximilian II. zur Ausmalung des Schlosses Fasangarten nach Wien und nach dieses Kaisers Tode von Rudolf II. nach Prag berufen, wo er zuerst einen Monatsgehalt von 15, dann von 20, 25, endlich vom Jahre 1605 an von 45 Gulden und ein jährliches Quartiergeld von 100 Gulden bezog. Er wählte zumeist allegorische Stoffe, die seiner reichen Phantasie freien Spielraum ließen, und bei deren Darstellung er, von dem Bestreben geleitet, ideal zu sein und die großartige Gestaltung des Michelangelo womöglich noch zu überbieten, in der Lebendigkeit der Bewegung seiner meist nackten Figuren bis an die äußersten Grenzen der Schönheit, Wahrheit und Möglichkeit, zuweilen sogar darüber hinausgieng. Eben damit errang er den Beifall seiner Zeitgenossen und auch des Kaisers, der ihn mit Beweisen seiner Gnade überhäufte, in den Adelstand erhob, und dessen Kunstkammer nicht weniger als sechsundzwanzig Bilder seiner Hand enthielt, von denen die kaiserliche Sammlung heute allerdings nur mehr zwölf, darunter auch des Meisters und seiner Gemahlin treffliche Portraits, besitzt.

In gleich hohem Ansehen beim Kaiser stand Johann von Aachen. Er war 1552 zu Köln geboren, dann ebenfalls in Italien gebildet, nach seiner Rückkehr für seine Vaterstadt und für den bairischen Hof in München thätig, bis er mit 1. Jänner 1592 als Hofmaler Rudolfs bestallt wurde. Von einunddreißig Ölbildern, die er für den Kaiser malte, sind neun noch jetzt in habsburgischem Besitze; desgleichen einige gemalte Steinplatten, die seine besondere



Abb. 52. Vermählung der heil. Katharina, von Matthäus Gundelach in der Gemäldesammlung des A. H. Kaiserhauses.



Specialität bildeten. Schon 1594 geadelt, bezog er vom Jahre 1600 an den für damalige Zeit ansehnlichen Jahresgehalt von vierhundert Gulden und ward auch bei besonderen Gelegenheiten wie z. B. anlässlich seiner Hochzeit mit kaiserlichen Geschenken bedacht. Ein Zeitgenosse Johanns von Aachen schildert ihn uns als einen der größten Günstlinge Rudolfs und den einflussreichsten von dessen „Camerdieneri", als einen Mann „von größerer Einfachheit als Klug„heit, der nichts thue, nichts spreche, nichts gebe und nicht das „Geringste nehme, ohne sofort seinen Herrn bei Heller und Pfennig „davon zu benachrichtigen; er sei katholisch, des Italienischen „etwas mächtig, ein wahrheitsliebender Mann, dem Weine und „der Fröhlichkeit nicht abgeneigt." Er starb hochgeehrt zu Prag drei Jahre nach seinem Gönner am 6. Jänner 1615.

Ein Schüler von Aachens war der seit 1. Jänner 1591 als Kammermaler angestellte Josef Heinz, ein gebürtiger Schweizer, dem für seine im Auftrage des Kaisers gemalten Bilder neben seinem ständigen Monatsgehalt in der Zeit von 1603 bis zu seinem im Jahre 1609 erfolgten Tode die artige Summe von über achttausend Gulden ausbezahlt wurde. Außer seinen selbständigen Compositionen, deren bedeutendste, der Raub der Proserpina, lange für Giulio Romano gehalten, sich jetzt in Dresden befindet, copierte er mit einer wahrhaften Virtuosität die großen Meister, namentlich Correggio, dessen weiche, graziöse Figuren Rudolf neben den sinnlichen, durch glühendes Colorit ausgezeichneten Formen Tizians besonders liebte, wie er denn auch unter den Bildhauern Giovanni da Bologna bevorzugte und durch Verleihung eines Adelsdiploms auszeichnete. Wohl zur Herstellung von Portraits unternahm Heinz in Rudolfs Auftrage wiederholt Reisen, so nach Rom, Graz und Innsbruck.

Dagegen ward der gleichfalls nach Prag berufene Niederländer Roeland Savery von Rudolf zu dem Zwecke nach Tirol gesendet, um die Gebirgswelt nach der Natur zu studieren. Einzelne seiner uns erhaltenen Bilder charakterisieren sich deutlich als Früchte dieser Studien. Nach des Kaisers Tode arbeitete Savery auch noch für dessen Nachfolger Mathias. Das letztere war auch der Fall bei Matthäus Gundelach aus Hessen-Kassel, dessen hier (Abb. 52) reproduciertes Gemälde mit der Vermählung der heiligen Katharina aus dem Jahre 1614 uns in den neben-

stehenden Heiligen, Mathias und Helena, die mit besonderer Liebe und Sorgfalt ausgeführten Portraits des Kaisers Mathias und seiner Gemahlin, Kaiserin Anna, zeigt.

Es würde zu weit führen, hier auch noch die andern Hofmaler des Kaisers, wie Hans Hofmann, Dietrich Raffenstainer, Jeremias Günther, Emanuel Schweiger, den Landschafter Peter Stevens u. a. in ihrer Thätigkeit für Rudolf einzeln zu verfolgen.

Wir wenden uns vielmehr einer Reihe von Thatsachen zu, welche zeigen, wie der Kaiser nicht allein durch directe Bestellung bei Künstlern und Kunsthandwerkern, sondern auch durch Ankäufe einzelner Objecte und ganzer Sammlungen seine Lieblingsschöpfung zu bereichern suchte. Anfangs bediente er sich hiebei des Rathes und der Mithilfe des bekannten Malers und Antiquars Jacopo Strada, gleich ausgezeichnet als Gelehrter, Sammler und Kunstagent, der alle die zahlreichen Fäden, welche der damals schon rege Kunsthandel über ganz Italien und Deutschland spann, in seiner Hand vereinigte. Ihm folgte nach seinem Tode (1588) als kaiserlicher Antiquar sein Sohn Ottavio Strada, der dann mit 1. Mai 1607 durch den Miniaturmaler Daniel Fröschl abgelöst worden zu sein scheint. Als auswärtiger Agent in Kunstangelegenheiten fungierte auch eine Zeit lang der Bürger Raimund Dorn in Kempten, an den Rudolf im Jahre 1582 seinen Hofmaler Arcimboldo absendete, um Antiquitäten und Kunstsachen, die jener theils von den Fuggern, theils von den Welsern und Hochstettern zu Augsburg erstanden hatte, für kaiserliche Rechnung anzukaufen.

Neben diesen speciell mit der Ausfindigmachung und Anschaffung von Kunstobjecten betrauten Personen waren auch die politischen Geschäftsträger des Kaisers beauftragt, über ihnen an ihrem Amtssitze aufstoßende verkäufliche Kunstwerke und ganze Collectionen zu berichten, eventuell deren Ankauf zu vermitteln. Solche Berichte erhielt Rudolf im Jahre 1595 von seinem Vicekanzler und Gesandten in Rom Rudolf Corraduz über Gemälde und Antiken aus verschiedenen römischen Privatsammlungen, darunter auch einen David und Goliath, angeblich von Correggio, im Besitze des Cardinals Montalto. Da jedoch die Gemälde theuer waren und der Kaiser eben damals nicht über die nöthigen Geldmittel verfügte, blieben Corraduz' Bemühungen erfolglos, und er

musste sich darauf beschränken anzufragen, ob er das letztgenannte Bild durch den Cavaliere d'Arpino oder Federigo Zucchero für den Kaiser copieren lassen solle.

Dagegen gelang es dem kaiserlichen Gesandten in Spanien Hans Freiherrn von Khevenhüller nach jahrelangen schwierigen Unterhandlungen, für seinen Herrn zwar nicht die von diesem gewünschten Gemälde von Tizian, Hieronymus Boos und Parmegianino aus dem Nachlasse Philipps II., dafür aber eine Reihe hervorragender Bilder aus der Sammlung des gestürzten spanischen Staatssecretärs Antonio Perez zu erwerben, nämlich Correggios Jo und Danae, die bereits der Bildhauer Pompeo Leoni an sich gebracht und seinem Vater Leone nach Mailand geschickt hatte, und die nun von diesem zurückgekauft wurden; ferner desselben Meisters Leda und Ganymed sowie Parmegianinos Cupido, letztere drei Bilder als Geschenke König Philipps III., an dessen Vater sie durch Confiscation der Perez'schen Güter gekommen waren. Der Gesandte machte dem Kaiser auch einige seiner eigenen Bilder zum Geschenke, darunter Parmegianinos Cleopatra, ferner einen überlebensgroßen Johannes Baptista, der ihm vom Cardinal Erzherzog Albrecht bei dessen Abreise zur Übernahme der Statthalterschaft in den Niederlanden überlassen worden war, endlich noch ein anderes Bild „von einem S. Sebastian, so gar guet in Italia gemacht worden." Derselbe Khevenhüller erwarb für Rudolf im Jahre 1581 ein Portrait Karls V. und sechs Jahre später aus dem Nachlasse des am 21. September 1586 zu Madrid gestorbenen bekannten Cardinals Granvella einen Band Zeichnungen Albrecht Dürers. Für letzteren Meister zeigte Rudolf besonderes Interesse, wofür ja auch die Erzählung spricht, dass er ein Gemälde desselben, das jetzt im Strahow-Kloster zu Prag befindliche Rosenkranzfest, aus Venedig, wo es gekauft worden war, von kräftigen Männern auf ihren Schultern über die Alpen tragen ließ, um es ja unversehrt zu erhalten.

Einen großen Theil von Granvellas Verlassenschaft besaß sein Neffe Franz Graf Cantecroy Granvelle zu Besançon, auf dessen Sammlung der Kaiser zunächst sein Augenmerk richtete. Im Jahre 1600 beauftragte er seinen Specialgesandten und Rath Carlo Billeo, alles daranzusetzen, um dreiunddreißig der wertvollsten Stücke aus Cantecroys Collection um den Preis von 12—14.000

Gulden zu erwerben. Der Graf machte anfangs Schwierigkeiten, seine Sammlung gerade dieser hervorragendsten Objecte zu berauben, und hätte lieber das Ganze um etwa den doppelten Preis an den Kaiser verkauft. Schließlich gelang es jedoch Billeo, der sich hiebei der Vermittlung eines Verwandten des Grafen, namens Gilbert Granvelle in Brüssel bediente, Cantecroy zur Abgabe der dreiunddreißig von Rudolf II. bezeichneten Stücke um den Preis von 13.000 Thalern zu bewegen. Es befand sich darunter ein weibliches Bildnis von Rafael, das Martyrium der 10.000 Christen von Dürer, die Venus mit dem Lautenspieler von Tizian, die Bronzebüste Karls V. von Leone Leoni und einige der hervorragendsten Objecte der Münzen- und Medaillensammlung des kaiserlichen Hauses. Zur Übernahme und Überwachung des Transportes ward der kaiserliche Kammermaler Johann von Aachen und Rudolfs Edelsteinschneider Mathias Krätsch, mit den nöthigen Vollmachten und einem Wechselbrief des Hauses Fugger auf die Kaufsumme versehen, nach Besançon gesendet und die vorderösterreichische Kammer angewiesen, für den sichern Transport zu sorgen.

Überhaupt wurden von Fall zu Fall Personen ausgesendet, um in die „Schatz- und Kunstkammer" — dies der officielle Name in allen gleichzeitigen Acten, in denen nirgends der Name „Wunderkammer" erscheint, — passende Objecte geschenks- oder kaufweise zu erlangen. Eine solche Reise unternahm im Jahre 1597 der Appellationsrath Ferdinand Graf Schlick, um Antiquitäten und Gemälde des Grafen Anton Günther von Schwarzburg für den Kaiser zu erwerben, was ihm dank dem bereitwilligen Entgegenkommen von Seite der Witwe und Vettern des inzwischen verstorbenen Grafen auch gelang. Das Gleiche war der Fall bei Karl Herrn von Liechtenstein, der den ihm durch Schlick vorgetragenen Wunsch Rudolfs nach einigen seiner Bilder und sonstigen Kunstgegenstände alsbald erfüllte.

Weniger glücklich war Albrecht Graf zu Fürstenberg, der gleichzeitig mit Schlick ausgesendet wurde, um die Übergabe eines in der Kirche des Antoniterordens zu Eisenheim befindlichen Flügelaltars zu erwirken. Alle seine hiefür gemachten Anstrengungen, welche die Regierung zu Ensisheim „mit allerlei hierzu diensamen Persuasionen und sonderlich der Vertröstung" zu unterstützen beauftragt wurde, dass der Kaiser eine durch seinen besten Kammer-

maler anzufertigende Copie als Ersatz geben werde, scheiterten an dem unbesieglichen Widerstande des Kirchenadministrators.

Auch das im Jahre 1584 durch den Syndicus Joachim König an die Stadt Nürnberg gestellte Begehren des Kaisers, Dürers Allerheiligenbild, wofür Mathias Landauer dem Meister 200 Gulden gezahlt und welches er in seine Kapelle gestiftet hatte, gegen eine von einem seiner Hofmaler herzustellende Copie umgetauscht zu erhalten, „da er ein sondere Naigung darzu hab,“ stieß anfangs bei dem Rathe auf Bedenken, da es nicht der Stadt, sondern der genannten Stiftung gehöre. Erst als die Landauerschen Erben sich über Andringen Rudolfs zur Übergabe bereit erklärten, wurde das Bild nach Prag geschickt, wogegen der Kaiser der Stiftung 700 Gulden bewilligte. Dagegen beeilte man sich im Jahre 1602, ein vom Nürnberger Stadtrath in Frankreich gekauftes Bild, Holbeins Darstellung des seinen Sohn Jakob segnenden Isaak, an Rudolf unentgeltlich zu überlassen.

Erkannte man doch gar bald, dass der Kaiser gerne denjenigen seine Gnade schenkte, welche seine Kunstkammer bereicherten, so dass Fürsten und Städte kein besseres Mittel finden konnten, seine Gunst zu gewinnen, als die Schenkung kostbarer Kunstgegenstände. Diese strömten denn auch von allen Seiten in reichem Maße zu. Gemälde schenkte der Erzbischof von Salzburg, Graf Simon zur Lippe, Fürst Ernst Peter von Mansfeld, und im Jahre 1604 langten nicht weniger als sechs mächtige Truhen voll Bildern aus Mantua an. Der Herzog von Urbino stellte sich mit „vier hochen Pildern von Marbelstain und ainem schönen Gemähl“ ein. Die Fugger schenkten zahlreiche Kunstobjecte, der Abt von St. Moriz einen antiken Ring aus einem Römergrabe. Hans Imhoff überließ dem Kaiser zwei Gemälde, die Gräfinnen von Mansfeld eine Reihe von Antiquitäten aus dem Nachlasse des verstorbenen Grafen, darunter einen Triumph des Bacchus. Philipp Graf von Hohenlohe spendete einen geschnitzten Altar, den er aus den Niederlanden mitgebracht, und eine Schilderei, der Kurfürst von der Pfalz einen Elfenbeinaltar mit Darstellungen aus dem Leiden Christi und Bildnissen zeitgenössischer Fürsten. Johann von Westernach übersandte ein miniiertes Manuscript des Hrabanus Maurus aus dem Kloster Fulda, Johann Heinrich Herr zu Reiffenberg alchymistische Bücher und den Liebesroman eines österreichischen Herzoges mit der „schönen Königin Achliae.“

Nach der Eroberung Raabs erhielt Rudolf des daselbst gefallenen Paschas Rüstung, Fahnen und Waffen und erbat vom Grafen Zrinyi einen bei dieser Gelegenheit erbeuteten edelsteingeschmückten Schild, den jener nebst einem zweiten Schilde, einem Gürtel, Bogen und Pfeilen alsbald zur Verfügung stellte. Auch der Großherzog von Florenz und der Kurfürst von Sachsen sandten Geschenke, Herzogin Maria Eleonore von Preussen Gegenstände aus Bernstein und Achat, Herzog Christian von Sachsen zwei schöne Geschütze und ein kunstvolles Uhrwerk, Graf Salm wiederholt Bücher, Bilder u. a.

Um des Kaisers Schutz gegen den Papst zu erlangen, überschickte Cesare d'Este im Jahre 1599 Gemälde von Rafael und Tizian, von letzterem die sogenannte Moretta, das angebliche Portrait der Lucrezia Borgia. Rudolf erbat von ihm durch den herzoglichen Abgesandten Antonio Rizzi unter anderem eine Statue des Giovanni da Bologna, die jedoch von jenem unter den hinterlassenen Kunstschätzen seines Vorgängers Alfonso II. nicht aufgefunden werden konnte. Dagegen wurde einem andern Wunsche des Kaisers entsprochen, indem man ihm anfangs 1603 vier Bildnisse von Mitgliedern des Hauses Este, darunter dasjenige der Prinzessin Julia zuschickte, von deren Schönheit man allgemein sprach. Da letzteres jedoch etwas verdorben ankam und wegen des nach venezianischer Mode geschnittenen Kleides nicht besonders gefiel, wurde dem Hans von Aachen befohlen, neuerdings ihr Portrait zu malen und dasselbe mit denen anderer Fürstinnen von Baiern, Tirol, Steiermark, Savoyen und Mantua einzusenden. Hans von Aachen reiste im October 1603 von Prag ab, gieng zunächst nach Venedig, wo er für Rudolf einige Bilder kaufte, dann nach Turin und Mantua, um dort die Töchter des Herzogs Karl Emanuel von Savoyen und Vincenzo Gonzaga, zu portraitieren, und kam Ende November nach Modena, wo er gleich einem Gesandten auf das ehrenvollste behandelt wurde und bei seiner Abreise für die Prager Kunstkammer außer Achaten und Medaillen auch Gemälde, darunter eine von einem Satyr verfolgte Nymphe von Dosso Dossi, erhielt. Auf Rath Johanns von Aachen ließ es der Herzog bei diesen Geschenken nicht bewenden, sondern vermehrte sie durch weitere Medaillen, ein Bronzerelief des Giovanni da Bologna, ein dem Polyklet zugeschriebenes Marmorrelief, genannt

„das Bett des Polyklet", ferner einen antiken Marmortorso und den Kolossalkopf eines Cyklopen, endlich durch ein zweites, den gleichen Gegenstand wie dasjenige Dossis behandelndes Gemälde. Das Bild hatte auf dem Transporte durch Regen und Schnee arg gelitten; doch gelang dessen Restaurierung zu Rudolfs vollkommener Zufriedenheit. Besondere Freude äußerte er über Giovannis Relief, von dem er übrigens bereits eine durch einen Schüler jenes Meisters gemachte Copie besaß. „Das ist nun mein," rief er frohlockend und trug es eigenhändig in sein Privatgemach, wo er es auf einen kleinen Schrank stellte.

Durch ein vom Herzoge von Savoyen gesendetes Gemälde auf dessen Kunstschätze aufmerksam gemacht, — l'appetit vient en mangeant — erbat der Kaiser von demselben eine Magdalena von Lukas Kranach, die dieser gleichfalls schenkte, und der er nach und nach einige Marmorstatuen, zwei niederländische Landschaften, kleine Miniaturen und anderes, endlich in den ersten Tagen April 1606 weitere Gemälde und bald darauf sechs vom Kaiser sehnlichst gewünschte antike Kaiserbüsten folgen ließ, wodurch er das besondere Wohlgefallen Rudolfs erregte. Vor den beiden niederländischen Bildern, einem Frucht- und einem Fischmarkt, soll der Kaiser dritthalb Stunden lang, ganz in deren Anschauung versunken, unbeweglich gesessen und schließlich den Befehl ertheilt haben anzufragen, ob deren Meister noch lebe, um ihn eventuell in seine Dienste zu ziehen. Die Miniaturen aber verwahrte er in seinem Cabinette.

Anfangs 1605 war Hans von Aachen abermals in Mantua, um ein neues Portrait der Prinzessin Marguerita, Tochter des Herzogs Vincenzo, zu erbitten. Wie es scheint, wurde kein Geringerer als Rubens, der damals in der Gonzaga Diensten stand, mit der Anfertigung dieses Bildnisses betraut, wie er denn auch zwei im herzoglichen Besitze befindliche Correggio's — vielleicht die „Schule des Amor" und „Jupiter und Antiope" — für den Kaiser copierte. Zwei berühmte Altargemälde desselben Meisters in den Kirchen S. Pietro Martire und S. Sebastiano zu Modena copierte Christian Puckner, ein Schüler Aachens, der sich damals im Hause des Malers Rottenhammer in Venedig aufhielt und auf Wunsch seines ehemaligen Lehrers nur zu diesem Zwecke nach Modena gieng, wo er laut Gasthofrechnung vom 11. April 1606 bis 31. Jänner 1607 blieb, daselbst für den Kaiser.

Cardinal Alessandro d'Este, selbst ein eifriger Sammler von Gemälden, bewunderte, als er, der Einladung Rudolfs folgend, im Jahre 1604 dessen Kunstkammer besichtigte, die unglaubliche Menge von Kostbarkeiten, Bildern, Gefäßen, Statuen, Uhren, kurz den ganzen Schatz, „der seines Besitzers würdig sei."

Dieses gewiss competente Urtheil eines kunstsinnigen Zeitgenossen allein könnte genügen, um den in neuerer Zeit in vollkommener Verkennung damaliger Verhältnisse gegen die Rudolfinische Kunstkammer erhobenen Vorwurf wegen der Verschiedenartigkeit der in dieselbe aufgenommenen Objecte und des Mangels einer modernen wisse[illegible]haftlichen Ordnung derselben sowie den darauf fußenden Ve[illegible]ch mit Barnums Museum zu entkräften. Hält man sich nu[illegible]ts den rein privaten Charakter dieser Sammlung vor Augen, [illegible]eineswegs dazu bestimmt war, eine Mustercollection für eine Kunstgewerbeschule zu bilden, wofür bei der damals noch lebend[illegible] Kunsttradition auch keinerlei praktisches Bedürfnis vorlag, sondern einzig und allein den Zweck hatte, dem ästhetischen Vergn[illegible]n [illegible]hres Besitzers und der wenigen Auserwählten zu dienen, denen [illegible] Besichtigung derselben gestattet wurde, dann wird man Rud[illegible] die bunte Zusammensetzung und die von rein malerischen Gesichtspunkten ausgehende Anordnung seiner Sammlung, die sie übrigens mit allen ähnlichen Kunst- und Antiquitätenkammern ihrer Zeit gemein hat, ebensowenig verübeln wie einem modernen kunstsinnigen Privatsammler, der ohne Rücksicht auf Entstehungszeit und Schule etwa einem Makart oder Canon neben Hogarth'schen Kupferstichen oder älteren orientalischen Teppichen neben verschiedenartigen Erzeugnissen moderner Kunstindustrie in seinen Salons Aufnahme gewährte.

Auch beweist ein in neuester Zeit aufgefundenes Inventar dieser Sammlung, dass die Kunstkammer keineswegs so mangelhaft geordnet war, wie dies auf den ersten Blick scheinen mag.

Längs der Wände der eigentlichen Kunstkammer zogen sich, fortlaufend numeriert, zwanzig Kästen oder Almare hin, deren Innenraum kleine Kunstgegenstände und Raritäten verschiedenster Art beherbergte, während auf denselben antike und moderne Sculpturen standen, über welchen seltsame Geweihbildungen die Wände zierten. Die Mitte des Raumes nahm eine lange Tafel ein, auf welcher Cabinetkästchen, Uhren und andere größere Objecte

Platz fanden, und an welche sich elf Tische und Truhen reihten, deren zahlreiche Schubladen wieder Kleineres enthielten. Neun weitere Tische mit Sculpturen aus Stein, Metall, Terracotta u. s. w. standen an den Fenstern. Ganz ähnlich war die Eintheilung in drei an die Kunstkammer anstoßenden Gewölben, in deren erstem und drittem je sechs, im zweiten fünf durchlaufend numerierte Almare untergebracht waren. Die Gemälde fanden in drei Abtheilungen ober einander Aufstellung an den Wänden und Fensterpfeilern zweier durch ein Mittelgemach verbundenen Corridore oder Gallerien und, als hier der Raum zu klein wurde, im sogenannten spanischen Saale und zwei Nebengewölben, in der Rathsstube, in dem kaiserlichen Schreibzimmer und den dazu gehörigen zwei kleinen Stuben und Gange, endlich in drei Sommerzimmern. Die Waffen füllten die Rüstkammer und deren Nebengemach, der Rest der Sculpturen den neuen deutschen Saal, das Treppenhaus, das kaiserliche Lusthaus und den Garten.

Leider ist uns in Österreich von dieser in ihrer Art einzigen Sammlung, deren Wert nach Rudolfs II. Tode auf siebenzehn Millionen Gulden geschätzt wurde, nur mehr der kleinste Theil erhalten geblieben oder wieder zurückgewonnen worden. Die ersten Beraubungen derselben fanden noch zu Lebzeiten ihres Gründers statt und giengen von dem berüchtigten Kammerdiener Philipp Lang aus, der es sich nicht genügen ließ, von Kunsthändlern für die Empfehlung an den Kaiser Bestechungsgelder, nach abgeschlossenem Kaufe Provisionen zu nehmen und dann noch einen guten Theil des Gekauften als angebliches Geschenk des Händlers seinem Herrn vorzuenthalten, sondern vieles durch seine Diener unter dem Mantel, ja selbst kistenweise fortbrachte. Nicht besser machte es Langs Nachfolger Rucky, welcher sich der ihm nach des Kaisers Tode drohenden Untersuchung nur durch Selbstmord entzog. Allein es sollte noch schlimmer kommen. Die aufrührerischen böhmischen Stände machten im Jahre 1619 nach Vertreibung des kaiserlichen Schatzmeisters manches wertvolle Stück der Kunstkammer zu Geld, um ihre laut nach Sold schreienden Truppen zu befriedigen, bis die Schlacht auf dem weißen Berge ihrem Treiben ein Ende bereitete. Seine werkthätige Allianz in dieser Schlacht ließ sich Maximilian von Baiern nicht allein mit der Kurwürde, sondern auch mit ausgesuchten Objecten des

Hradschiner Museums, namentlich zahlreichen Bildern bezahlen, die seither seine Residenzstadt schmücken. Auch der Kurfürst von Sachsen, der nach Tillys Niederlage bei Leipzig (1631) rasch auf die Seite der Gegner Kaiser Ferdinands II. trat, versäumte es nicht, nach Prag zu kommen, um zahlreiche Kostbarkeiten auf fünfzig Wagen und mehreren Schiffen fortschleppen zu lassen. Kaum waren diese Abgänge durch den Kaiser und dessen wackeren Schatzmeister Miseroni einigermaßen ersetzt, als über die Kunstkammer eine noch größere Katastrophe hereinbrach. Während man in Münster bereits über den Abschluss des westphälischen Friedens unterhandelte, gelang es den Schweden unter General Königsmark durch Ottowalskys Verrath, sich am 26. Juli 1648 des königlichen Schlosses und der Kleinseite von Prag zu bemächtigen. Und nun begann jene systematische Beraubung der Rudolfinischen Kunstsammlung, welcher nicht allein die schwedische Königin Christine, sondern auch Königsmark und manche andere schwedische Befehlshaber, die auf eigene Rechnung Kunstliebhaberei betrieben, die wertvollsten Objecte ihrer Schlösser verdankten. Elend verpackt blieben die kostbarsten Sammlungsgegenstände monatelang am Ufer der Moldau liegen, da man besorgte, der Kurfürst von Sachsen werde sie nicht durch sein Land passieren lassen, und erst im nächsten Frühjahre wurde, nachdem die Verhandlungen wegen Zurückstellung der Kunstkammer erfolglos verlaufen waren, der größte Theil der Sammlung nach Schweden gebracht, von wo vieles später nach Paris, London und in andere Museen gelangte.

Dasjenige aber, was in Prag zurückgeblieben und durch wiederholte Sendungen von Kunstgegenständen, namentlich Gemälden aus Wien nach und nach wieder zu einer ansehnlichen Sammlung ausgestaltet worden war, musste, schon vorher durch bedeutende Verkäufe geschmälert, am Beginne des siebenjährigen Krieges vor dem Bombardement des zweiten Friedrich über Hals und Kopf in unterirdische, in Felsen gehauene Keller geborgen werden, wo es mehr als fünfundzwanzig Jahre in buntem Wirrwarr verstaubt und vergessen ruhte. Womöglich noch trauriger war die Auferstehung aus diesem Felsengrabe! Als nämlich im Jahre 1782 die Umwandlung des Prager Schlosses in eine Artilleriekaserne beschlossen und die Keller als feuersichere Magazine benöthigt



wurden, machte die hiemit betraute militärische Commission kurzen Process. Man schaffte das „zerbrechliche Zeug" schleunigst ans Tageslicht und schickte das, was man für „brauchbar" hielt, nach Wien; das Beschädigte aber wurde theils in den Hirschgraben geworfen, theils in sinnloser Weise licitando verschleudert. Bei dieser Gelegenheit soll der herrliche Ilioneus, den Rudolfs Hofmaler Hans von Aachen um 34.000 Ducaten für den Kaiser erstanden hatte, als wertloser Eckstein von Marmor für fünfzig Kreuzer ausgeboten und, als ein jüdischer Händler, der den Spitznamen „der alte Loudon" führte, wie zum Hohne dafür 51 Kreuzer bot, um ihn vielleicht zu Stockknöpfen zu verarbeiten, diesem zugeschlagen worden sein. Glücklicherweise gereute ihn dieser Kauf bald; er verkaufte die schöne Antike weiter, und auf Umwegen gelangte sie schließlich in den Besitz Ludwigs I. von Baiern; noch heute bildet sie eine der vornehmsten Zierden der von ihm gegründeten Münchener Glyptothek.

Ist das Schicksal des Ilioneus nicht typisch für dasjenige der ganzen Sammlung? Auch die unvergleichlich reiche Kunstkammer Rudolfs II. ist nur in wenigen spärlichen Überresten auf uns gekommen, gleich jenem — ein Torso!



GESCHICHTE DER KAISERLICHEN KUNST-SAMMLUNGEN BIS ZUM TODE KAISER FERDINANDS II. — DIE SAMMLUNG DES ERZHERZOGS LEOPOLD WILHELM.

Die Geschichte der kaiserlichen Kunstsammlungen steht im innigsten Zusammenhange mit derjenigen des alten habsburgischen Schatzes, welche wir ihrerseits in einzelnen urkundlichen Nachrichten bis in die ersten Jahrzehnte der Herrschaft unseres edlen Fürstenhauses in den österreichischen Landen zurückverfolgen können. Jener alte Hausschatz umfasste alles, was der sorgfältigsten Aufbewahrung für wert gehalten wurde: Hoheitszeichen und Hauskleinodien, kostbare Gefäße und Bilder, Waffen und geschnittene Steine, Familienpapiere u. s. w. Alle diese Objecte werden in zahlreichen Testamenten, Erb- und Theilungsverträgen des XIV. und XV. Jahrhunderts erwähnt, und beispielsweise wird in einer zwischen den Herzogen Rudolf IV., Albrecht III. und Leopold III. im Jahre 1364 vereinbarten Hausordnung bestimmt, dass ihnen ihr ganzer Schatz an Kleinodien, Gold, Silber, Gestein und Perlen gemeinsam gehören und sammt den Handfesten und Urkunden von dem jeweilig Ältesten in Verwahrung gehalten werden solle. Die im Testamente Herzog Albrechts III. vom Jahre 1395 ausdrücklich als unveräußerlich bezeichneten bestimmten Kleinoden waren im ersten und zweiten Jahrzehnt des XV. Jahrhunderts theils im „Thurm bei der gemalten Stube“, theils im „Sagrer“ aufbewahrt und kamen später auf Albrechts III. Enkel, Herzog Albrecht V. Der letztere erwarb durch seine Gemahlin Elisabeth, Tochter des römischen Kaisers Siegmund von Luxemburg, u. a. zahlreiche schöne Miniaturmanuscripte aus dem Nachlasse König Wenzels von Böhmen, welche um 1455 in dem Thürmchen über dem Burgthor zu Wien aufbewahrt wurden und noch heute zu den kostbarsten Handschriften der k. k. Hofbibliothek zählen.

Auch die tirolische und steierische Linie des Hauses Habs-
:g war im Besitze solcher Wertobjecte, und das Nachlassinventar
rzog Friedrichs IV. „mit der leeren Tasche" bildet mit seinen
ılreichen Schmuckgegenständen, silbernen und goldenen Trink-
chirren und gegen achtzig verschiedenfarbig emaillierten Kunst-
ecten eine lustige Illustration zu dem erwähnten Beinamen
es Besitzers. Nach dessen im Jahre 1439 erfolgten Tode ist
Theil dieser Schätze dem Hause Österreich ebenso erhalten
›lieben wie die Verlassenschaft Herzog Albrechts V., die zu-
·hst seinem nachgeborenen Sohne Ladislaus und nach dessen
hzeitigem Ableben (1457) der ernestinischen Linie zufiel.

Der nach dem Tode seines Bruders Herzogs Albrecht VI.
53) allein überlebende männliche Vertreter dieser Linie, Kaiser
iedrich III., ein großer Freund von Goldschmiedearbeiten,
sen besondere Vorliebe für Edelsteine uns Cuspinian überliefert,
einigte mit jenem Kunstbesitz das Erbe seines Vaters, und durch
›rose Sparsamkeit gelang es ihm, den kostbaren Hausschatz
ner reicher und umfassender zu gestalten. Einen Theil des-
›en, darunter wertvolle alte und neue Wandbehänge, türkische
›piche und jene prächtigen Miniaturhandschriften aus dem
:hlasse des Königs Wenzel von Böhmen überführte er aus der
ener Burg nach Wiener-Neustadt, wo Österreichs Herzoge seit
ı Anfange des Jahrhunderts auch ein Harnischhaus besaßen,
ırend kunstvoll gefasste Reliquien und Kirchengeräthe in der
ızer und Wiener Burgkapelle verblieben. Wohl die sich gegen
Ende seiner Regierung immer unsicherer gestaltenden poli-
hen Verhältnisse in Österreich unter der Enns, welche mit der
etzung Wiens durch den thatkräftigen Ungarnkönig Mathias
vinus ihren Höhepunkt erreichten, mögen den alternden Kaiser
/ogen haben, die kostbarsten Kleinodien seinem Hofmarschall
gmund Prüschenk, auf dessen Treue er baute, anzuvertrauen.
ser barg sie in dem festen Schlosse Strechau bei Admont, von
er sie erst nach des Kaisers Tode an dessen Nachfolger
ximilian I. nach Linz zurückstellte. Den größeren Theil
Schatzes aber führte Friedrich III. bei seiner Flucht ins Reich
sich und ließ ihn in der Margaretenkirche zu Nürnberg ein-
ıern, wo ihn der Sohn im December 1495 erhob und in 63 Kisten
21 Wagen zu sich nach Nördlingen zu bringen befahl, um ihn dann

nach den wiedergewonnenen Erblanden zurückzuführen und ihm in Wiener-Neustadt neuerdings eine feste Stätte anzuweisen. Mit der Bewahrung dieses Schatzes, der auch Gold- und Seidenstoffe, Tapisserien, Urkunden, Acten, Manuscripte, Bücher u. s. w. enthielt, sehen wir in der Zeit von 1516 bis 1518 drei verschiedene Trabanten des Kaisers betraut. Andere Schatzgewölbe bestanden in Wien und Innsbruck, wo das von Erzherzog Siegmund hinterlassene Silbergeschirr und die gesammte Verlassenschaft von Maximilians zweiter Gemahlin Blanca Maria bis nach des Kaisers Tode verblieb.

An dem letztgenannten Orte befand sich auch Maximilians Köcherkammer, in dem nahen Ambras eine ansehnliche Sammlung von Waffen. Andere Rüstungsstücke beherbergte das Lukas Fugger'sche Haus vor dem hl. Kreuzthore zu Augsburg, das der Kaiser im Jahre 1508 käuflich an sich brachte und nach und nach zum förmlichen Harnisch- und Wappenhaus umgestaltete. Hier lagen u. a. einzelne von dem berühmten Augsburger Waffenschmied Lorenz Helmschmied erzeugte Waffen, zu denen sich später zahlreiche andere, wie des Kaisers Kriegsrüstung und ein vom König von England geschenkter Rundschild, gesellten. Bei der am 23. März 1519 aufgenommenen Inventur wurde außerdem festgestellt, dass sich die Reiterrüstung Maximilians zu Innsbruck, der vergoldete Leibharnisch, den er jede Nacht bei seinem Bette hängen gehabt, bei Wilhelm Schurf, Pfleger zu Ambras, einzelne Waffenstücke in Wien, der von Kolomann Helmschmied gefertigte silberne Kürass noch bei diesem befinde.

Steht es nun einerseits urkundlich fest, dass Maximilian den von seinem Vater ererbten Schatz theils durch eigene Erwerbungen, theils durch reiche Erbschaften, wie diejenigen nach Erzherzog Siegmund von Tirol, nach Leonhard dem letzten Grafen von Görz und nach seinen beiden Gemahlinnen, von denen ihm die erste einige Stücke von hervorragendem Kunstwerte aus dem Nachlasse ihres prunkliebenden Vaters Karl von Burgund, die zweite Blanca Maria Sforza eine Fülle von Gold- und Silbergefäßen, Edelsteinen und sonstigen Wertsachen zubrachte, ansehnlich vermehrte, so lässt sich mit gleicher Sicherheit aus zeitgenössischen Documenten der Beweis führen, dass die Behauptung seines Historiographen Cuspinian, Maximilian habe sich nie, auch nicht in der größten Noth dazu entschließen können, diese Schätze anzugreifen, deren

Pracht und Reichthum nach seinem Tode die entzückten Augen seines Enkels Ferdinand geblendet habe, in keiner Weise aufrecht erhalten werden kann. Denn abgesehen von den im Jahre 1491 dem Rath von Nürnberg oder im Jahre 1508 an Philipp Adler in Augsburg verpfändeten Kleinodien, die der Kaiser selbst bald darauf wieder auslöste, abgesehen ferner von solchen, welche er für eine zur Deckung von Kriegskosten vorgestreckte Pfandsumme von 50.000 Goldgulden an König Heinrich VIII. von England überließ, und über deren spätere Schicksale uns nichts weiter bekannt ist, waren es gerade die sogenannten burgundischen Kleinodien, darunter das bekannte Einhornschwert der kaiserlichen Schatzkammer, welche der freilich vielfach unverschuldeten Geldnoth Maximilians zum Opfer fielen. Schon wenige Jahre nach seiner Erwählung zum römischen Könige finden wir dieselben in einem Verzeichnisse zahlreicher an verschiedene niederländische und niederdeutsche Kaufleute um die für damalige Zeit ungeheure Summe von 801.000 Gulden verpfändeter Kunstobjecte mit mehr als 20.000 Gulden bewertet. Allerdings knüpfte Maximilian selbst bereits im Jahre 1506 mit Reinbold Kessel in Köln Unterhandlungen über die Einlösung der burgundischen Kleinodien an; allein diese müssen ebenso gescheitert sein wie die Bemühungen seiner beiden Enkel, durch Vermittelung Ambrosius Hochstetters und Bartholomäus Welsers bei den Reichsstädten Augsburg und Ulm die Auslösung dieser und anderer Kleinodien von den Erben des Rechtsnachfolgers Kessels, des ehemaligen kaiserlichen Schatzmeisters Jakob Villinger, beziehungsweise dessen Schwagers Philipp Adler um 67.000 Gulden zu erwirken, und erst Rudolf II. gelang es nach längeren Verhandlungen im Jahre 1582, dieselben wieder in seine Hand zu bekommen. Nur ein gleichfalls aus dem burgundischen Schatze stammendes, von Maximilian dem Erzbischof von Gran um 25.000 Gulden verpfändetes kostbares Diamantkreuz ward schon im Jahre 1523 von Ferdinand I. wieder ausgelöst.

Überhaupt dürfte die Ordnung der Verlassenschaft Kaiser Maximilians I. seinen Erben mancherlei Mühe und Sorge bereitet haben. Nicht, wie diese voraussetzten, in Innsbruck, sondern, wie einer der Testamentsvollstreker, der schon genannte Wilhelm Schurf, der Innsbrucker Regierung auf ihr Verlangen am 3. Februar 1521 mittheilte, in Linz war nach des Kaisers Tode der größte

Theil seiner fahrenden Habe vereinigt worden. Über die Theilung derselben schlossen die Brüder Karl V. und Ferdinand I. einen Vertrag, welcher bestimmte, alle Kleinodien, namentlich die aus Wiener-Neustadt, seien durch beiderseitige Commissäre in wohl verschlossenen und versiegelten Kisten nach Brabant zu führen und dort in der Weise zu sondern, dass die hervorragenderen derselben, namentlich die Kroninsignien, sowohl die alten als auch die von Maximilian angeschafften, Karl zufallen, die andern aber gleich getheilt werden sollten; die übrige Verlassenschaft sei als gemeinsames Eigenthum beider einer weiteren Theilung vorzubehalten. Wann diese letztere stattgefunden hat, ist uns nicht bekannt; jedenfalls dürfte man bei derselben nicht besonders sachgemäß vorgegangen sein; denn nur so ist es erklärlich, dass sich beispielsweise von einzelnen nach Stil und Ornamentation zu einer und derselben Garnitur gehörigen Waffenstücken die einen heutzutage in der kaiserlichen Waffensammlung zu Wien, die anderen in der Armeria Real zu Madrid befinden, wohin sie mit dem ganzen übrigen Erbe Karls noch zu seinen Lebzeiten aus den Niederlanden gebracht wurden.

Wir haben es in der Folge nur mit jenem Theile von Maximilians Verlassenschaft zu thun, welcher **Ferdinand** I. und damit der österreichischen Linie des Hauses Habsburg zufiel. Es sind dies zunächst jene weltlichen und kirchlichen Kleinodien und Gefäße aus Edelmetall, Chalcedon, Krystall u. s. w., welche Ferdinand offenbar zuerst nach Wiener-Neustadt zurückführen, dann aber, nachdem sie vier Jahre der Obhut Siegmunds von Dietrichstein in Graz anvertraut waren, im Mai 1525 fast alle nach Wien bringen und durch den dortigen Münzmeister Thomas Beheim einschmelzen oder ein Jahr später in Augsburg und den Niederlanden verpfänden ließ, so dass nur ein kleiner Rest in Graz zurückblieb, dem er später immer wieder einzelne Stücke entnahm, um endlich im Jahre 1554 einige noch allein übrig gebliebene, kostbar gefasste Reliquien aus der Zeit Friedrichs III. und Maximilians I. an seinen Oberstkämmerer Martin von Guzman geschenkweise zu überlassen. Das Schicksal der Grazer, beziehungsweise Neustädter Kleinodien theilte auch eine Anzahl aus Schloss Pressburg stammender Wertsachen, welche Königin Maria nach dem tragischen Tode ihres jugendlichen Gemahles Ludwig II. von

Ungarn in der Schlacht bei Mohács (29. August 1526) ihrem Bruder Ferdinand abgetreten hatte. Die in Wien eingeschmolzenen Gefäße ergaben 1667 Mark Silbers und 12 Mark Goldes. Nur die aus denselben gebrochenen Edelsteine, Korallen und Krystalle sowie Objecte ohne besonderen Metallwert wurden aufbehalten, das in Pressburg Zurückgebliebene, soweit es nicht inzwischen von dem dortigen Schlosshauptmann verpfändet worden war, im folgenden Jahre der St. Johanneskirche in Ofen übergeben. Das beim Ableben Kaiser Maximilians I. in der Schatzkammer zu Innsbruck befindliche Silbergeschirr des Erzherzogs Siegmund, darunter auch „vil hübscher und ansehnlicher Stück von gueter, sauber, wol gemachter Arbait," sowie die ebendaselbst deponierten Kleinodien der Kaiserin Blanca Maria, welche Karl V. anfangs seiner Schwester Maria und seiner Schwägerin Anna zu gleichen Theilen hatte überlassen wollen, verwendete Ferdinand im Jahre 1524 zumeist zur dringenden Abfertigung verschiedener Parteien. Nur ein kleiner Theil, namentlich kirchliche Gefäße, kamen aus Nürnberg in den Schatzthurm zu Innsbruck zurück; auch davon sowie von den dort verwahrten Tapisserien und von den Waffen des Erzherzogs Siegmund im Neuhof zu Innsbruck zog Ferdinand später manches an sich; trotzdem finden wir noch im Jahre 1563 in einem Gewölbe der Innsbrucker Burg Bücher, Heiligthümer, Kirchengeräthe, Gemälde, alte Schwerter, ein Stück Narwalhorn u. s. w. und fast dreißig Jahre früher werden im Schlosse zu Trient Tapisserien, Gefäße aus Edelmetall und Majolika, Bilder, Glassachen und andere zahlreiche Kunstgegenstände aus dem Nachlasse Kaiser Maximilians I. inventiert. Dagegen weist das Inventar des Innsbrucker Harnischhauses, welches anlässlich dessen Übergabe an Georg Seusenhofer am 15. September 1555 aufgenommen wurde, zumeist nur Werkzeuge, unvollendete, unvollständige oder gänzlich veraltete Waffenstücke, im ganzen wenig Bedeutendes auf und verdienen höchstens einige Harnische Maximilians I., derjenige des von ihm besiegten burgundischen Ritters Claude de Vaudrey und jener des Königs Franz I. von Frankreich besondere Erwähnung.

Man würde jedoch irren, wollte man aus dem Umstande, dass Ferdinand, der Noth gehorchend, einen großen Theil der ihm von den Ahnen überkommenen Kleinode einschmelzen oder ver-

pfänden ließ, auf seine geringe Kunstliebe oder auch nur darauf schließen, dass sein Besitz an derartigen Kunstgegenständen ein geringer war. Allerdings lässt sich derselbe nicht im entferntesten vergleichen mit demjenigen seines Bruders Karl V., der nicht allein bei der Theilung des großväterlichen Erbes den Löwenantheil bekam und unumschränkt über die schier unerschöpflich scheinenden Metall- und Edelsteinschätze der neuen Welt gebot, sondern auch die reiche Kunstsammlung seiner Tante Margareta erbte und von seinen Schwestern Maria von Ungarn und Eleonore von Frankreich zum Universalerben eingesetzt wurde, während Ferdinand aus allen diesen Verlassenschaften nur ganz vereinzelte, wenn auch immerhin recht wertvolle Stücke erhielt. Trotzdem konnte Ferdinand schon in seinem ersten Testamente vom 17. September 1532 die Anordnung treffen, dass jede seiner Töchter neben einer Aussteuer von 100.000 Gulden Kleinodien, Kleider und Hausrath im Werte von je 20.000 Gulden erhalten sollte, und das im Jahre 1544 begonnene und bis in das Jahr 1548 fortgesetzte Inventar seines Kunstbesitzes weist neben zahlreichen Kleinodien aus Gold, Silber, Edelsteinen und Bergkrystall auch kostbare Waffen und gegen 1500 antike Münzen auf, auf welch letztere wir noch in anderem Zusammenhange zurückkommen werden.

Auch seine edle Gemahlin, Königin Anna, besaß einen reichen Schatz an Schmuckgegenständen, deren einer sich durch die darauf angebrachten Initialen WA als Erbstück von ihren Eltern, König Wladislaus von Ungarn und Anna von Foix, charakterisiert, während die weitaus größte Zahl derselben in verschiedenfarbigem Email die verschränkten Anfangsbuchstaben ihres und des Namens ihres Gatten, A und F, trägt, die uns in ihrer immer wiederkehrenden engen Verbindung das musterhaft innige und in jener sittlich ziemlich lockeren Zeit um so höher zu schätzende Herzensbündnis von Mann und Frau in wahrhaft rührender Weise ins Gedächtnis rufen. Einzelne Objecte aus diesem Bestande kamen später an Maximilian II. und seine Gemahlin Maria, ein großer Theil an Königin Katharina von Polen und die übrigen Töchter Ferdinands, während andere als Geschenke und sonst verwendet oder von Ferdinand übernommen und im Verein mit Kleinodien aus der Ofener Schlosskapelle und aus den Schatzgewölben zu Wien und Prag nach Innsbruck gebracht und durch zahlreiche dem

Kaiser von verschiedenen Seiten als Geschenke zugekommene Kunstobjecte ansehnlich gemehrt wurden.

Neben solch wertvollen Erzeugnissen der gerade im XVI. Jahrhundert in voller Blüte stehenden Goldschmiedekunst besaß Ferdinand I. noch eine fast vollständige Reihe der Bildnisse aller seiner männlichen und weiblichen Vorfahren, und im Jahre 1563 finden wir zum erstenmale die Kunstkammer in Wien erwähnt, als deren Begründer somit Kaiser Ferdinand I. zu betrachten ist. Dasselbe gilt von der Sammlung antiker Münzen und sonstiger Antiquitäten, welche noch heute einen hervorragenden Bestandtheil der kaiserlichen Kunstschätze bildet.

Es liegt allerdings nahe anzunehmen, dass schon Maximilian I. Münzen und Medaillen gleichzeitiger Fürsten und Reichsstände sammelte, die dann auf seine Erben kamen, und dass Cuspinian, des Kaisers Commentator rerum antiquarum, sich auch mit Numismatik beschäftigte. Ja es steht sogar urkundlich fest, dass Maximilian I. eine Sammlung antiker Münzen oder „heidnischer Pfennige“, wie sie damals hießen, besaß. Im Jahre 1510 sendete er seinem vertrauten Rathgeber in Kunst- und wissenschaftlichen Angelegenheiten Dr. Konrad Peutinger zur Unterstützung von dessen historischen Studien ein Trüchlein voll solcher heidnischer Pfennige, wie dieser vorher ähnliche nie gesehen oder gehabt zu haben versichert, und von denen er die bei Landeck gefundenen für die wertvollsten erklärte. Maximilian stellt ihm eine weitere Sendung derselben in Aussicht, die jedoch augenblicklich in einem Sacke an einem Orte aufbewahrt seien, zu dem der Schlüssel nicht habe gefunden werden können. Schon diese vereinzelte Nachricht beweist, dass von einer systematischen Sammlung oder gar Ordnung solcher antiker Münzen unter Maximilian noch nicht die Rede sein konnte. Anders unter Ferdinand I. Nicht allein dass er einmal (1532) sein Anrecht als Landesherr auf die Ausfolgung von 353 auf einer Alm seines Gebietes von einem Hirtenknaben gefundenen antiken Silbermünzen gegen eine entsprechende Entschädigung des Finders mit allem Nachdrucke geltend machte, er erwarb auch im Jahre 1548 von einem gewissen Vincenz Gartner dessen ganze Sammlung alter Münzen und sonstiger Antiquitäten und beauftragte sechs Jahre später den Nürnberger Bürger und Maler Hans Lautensack, 300 seiner hervorragendsten antiken Münzen in Kupferstichen dar-

zustellen, wofür demselben entsprechende Zahlungen angewiesen wurden. Schon am 27. August 1549 war Ferdinand in der Lage, seiner Schwester Maria, Statthalterin der Niederlande, einen vollständig eingerichteten Münzschrank mit Doubletten aller in seinem Besitze befindlichen Stücke, die er in Rom, Constantinopel, Venedig, Ungarn, Siebenbürgen u. s. w. habe sammeln lassen, nebst zwei Registern, deren erstes alle römischen Consuln, Kaiser und deren Familien, das zweite das Verzeichnis der im Schranke befindlichen Münzen enthalte, zu übersenden und diesen am 6. März 1555 weitere 129 Stücke nachfolgen zu lassen. Die Einrichtung jener Register war ziemlich dieselbe wie diejenige im Inventar von 1544 und in einem damals angefertigten, heute im Vatican liegenden Münzkatalog. Darnach waren die einzelnen Stücke nach dem Material: Gold, Silber und Erz und nach ihrer chronologischen Reihenfolge geordnet, so dass sich an die ägyptischen und griechischen etwa 99 Consularmünzen und hierauf die Gepräge der römischen Kaiser, welche fast vollständig vertreten waren, bis herauf zu Karl V. anschlossen. Die ganze Sammlung war in der Wiener kaiserlichen Burg aufbewahrt, von Ferdinands I. Kammerdiener und Burgvogt Leopold Heiperger gehütet und inventarisiert und von seinem Leibarzt und Bibliothekar Wolfgang Lazius bestimmt, beschrieben und geordnet. Mögen die diese Münzsammlung betreffenden Zahlenangaben des letzteren auch bedeutend übertrieben sein, so konnte Ferdinand doch sicher in seinem letzten Testamente vom 25. Februar 1554 mit berechtigtem Stolze darauf hinweisen, dass, wenn die von ihm seinem Sohne Maximilian II. hinterlassenen alten Münzen und Antiquitäten auch von geringem Metallwert, so doch ihres Alters, ihrer Verschiedenheit und guten Ordnung wegen wohl würdig seien, als Schatz ,,unzertrennt" beisammenbehalten zu werden, da sie ,,in solcher Menge und gueten Ordnung nicht leichtlich an ainichem andern Ort unsers Erachtens gefunden" würden. Wie hoch er den Wert dieser Sammlung anschlug, beweist auch seine weitere Testamentsbestimmung, dass außer jener und den Kroninsignien alle andern Kleinodien, Perlen und Edelsteine nicht unter alle drei Söhne, sondern nur zwischen Erzherzog Ferdinand von Tirol und Karl von Steiermark gleich getheilt werden und bloß seine übrigen Mobilien allen drei Brüdern zu gleichen Theilen zufallen sollten.



Was das Erbe Ferdinands von Tirol betrifft, so wurde oben (S. 222—226) darzulegen versucht, wie es seinem feinen Kunstverständnis und regen Sammeleifer gelang, dasselbe zu jener großartigen Kunstsammlung auszugestalten, die auf Schloss Ambras aufgestellt, laut seines Codicills vom 18. Juni 1594 auf den jüngeren seiner beiden Söhne von Philippine Welser, den Markgrafen Karl von Burgau, kam, welcher sie im Jahre 1606 an Kaiser Rudolf II. um 100.000 Gulden verkaufte. Dieser beließ sie an ihrem Aufstellungsorte, und so entgieng dieselbe den traurigen Schicksalen der Rudolfinischen Kunst- und Schatzkammer.

Auch Erzherzog Karl, dem bei der Erbtheilung von 1564 unter anderem das schöne, auf Pergament gemalte Handexemplar von Kaiser Maximilians I. „Triumph" zugefallen war, erweiterte und vermehrte den von seinen Ahnen ererbten Kunstbesitz. Es ergibt sich dies aus zahlreichen urkundlichen Nachrichten, namentlich aus seinem Verlassenschaftsinventar vom 1. November 1590, welches Kleinodien und Urkunden im Schatzgewölbe zu Graz, das in der Verwahrung des Oberstkämmerers befindliche, meist von Ferdinand I. und aus der Erbschaft nach Königin Katharina von Polen, Karls Schwester, herrührende Silbergeschirr, die Garderobe, Silberkammer, Kapelleneinrichtung, Rüstkammer, Stallsachen, Sattelkammer, musikalische Instrumente und Bücher, Tapisserien u. a. m. aufzählt. Kraft seines Testamentes vom 1. Juni 1584 traten seine Söhne zu gleichen Theilen in das Erbe der ganzen Verlassenschaft, und der älteste derselben, der spätere Kaiser Ferdinand II., war, wie wir noch sehen werden, berufen, mit seinem Antheil noch anderes weit Bedeutenderes zu vereinigen.

Übrigens besaß auch der älteste von Ferdinands I. Söhnen, Kaiser Maximilian II., neben der vom Vater ererbten Münz- und Antikensammlung einen Schatz anderweitiger Kostbarkeiten, wie Kleinodien, Ringe, Becher, Waffen, goldene Vliesorden, Krystalle, Gedenkmünzen u. s. w., die einem im Auftrage Ferdinands I. von Maximilians Kammervorsteher Georg von Thun sorgfältig geführten Inventar zufolge noch zur Zeit, als er Erzherzog war, entweder durch Kauf oder als Geschenke seines Vaters, seiner Gemalin sowie verschiedener Adeliger, Städte, Landstände u. s. w. in seinen Besitz gelangt waren. Vieles ward nach den Eintragungen dieses Inventars, welches alle Zu- und Abgänge genau

verzeichnet, allerdings wieder weiter verschenkt; immerhin aber erübrigte ein noch ziemlich bedeutender Schatz, der demjenigen, was seine Brüder vom Vater ererbt hatten, wohl einigermaßen die Wageschale gehalten haben dürfte. Dazu kam, dass Maximilian II. dem schon damals immer deutlicher zu Tage tretenden Zuge seiner Zeit, in der nicht allein Kaiser und Könige, sondern auch kleinere Fürsten, ja selbst reiche Kaufleute wie die Fugger u. a. mit allem Eifer darnach trachteten, Kunstobjecte aus dem durch die Bestrebungen der Renaissance neu erweckten und wieder zu hohem Ansehen gelangten Alterthum zu erwerben und in größeren oder kleineren Sammlungen zu vereinigen, keineswegs ablehnend gegenüberstand, sondern sich demselben willig überließ. Mehrere ihm wohlgesinnte römische Cardinäle kamen diesem seinem edlen Streben auf halbem Wege bereitwillig entgegen, und so entspann sich bald ein reger Briefwechsel zwischen Maximilian und seinen Gesandten in Venedig und Rom, welcher die Erwerbung käuflicher Antiken zum Gegenstande hatte und vielfach auch zum gewünschten Ziele führte. Kaufte Maximilian II. noch ein Jahr vor seinem Tode um 300 Gulden Antiquitäten von einem uns nicht weiter bekannten Giulio Draghinotti, so sammelte er daneben auch zeitgenössische Münzen und Medaillen und zeigte lebhaften Antheil für die Meisterwerke eines Tizian, Veronese und anderer. Nach dem am 28. Februar 1572 erfolgten Tode seiner Schwester, Königin Katharina von Polen, fiel auch ihm ein entsprechender Antheil von deren reicher Verlassenschaft zu. Katharina hatte nicht allein von Haus aus nach dem Wunsche ihrer Mutter um 10.000 Gulden mehr Kleinodien als ihre andern Schwestern erhalten, sondern auch aus ihrer ersten Ehe mit Herzog Francesco von Mantua die ihr von diesem als Morgengabe zu freier Verfügung gestellten Kleinodien und kostbaren Gewänder im Werte von 12.787 Scudi in ihrem Besitze. Beides brachte sie bei ihrer im Jahre 1549 erfolgten zweiten Vermählung mit dem Witwer ihrer Schwester Elisabeth, König Siegmund II. August von Polen, mit, vermachte es aber in ihren beiden Testamenten vom 24. October 1558 und 10. Februar 1572 nach Abzug der Legate für ihre Schwestern, Schwägerinnen und einzelne Personen ihres Hofstaates ihren drei Brüdern Maximilian, Ferdinand und Karl zu gleichen Theilen, während ihr ganzer zur und nach der Hochzeit in Polen erhaltener Schmuck

nach ihrem Tode Siegmund August zufallen sollte. Da ihr jedoch dieser nach wenigen Monaten im Tode folgte und seine ihn beerbenden Schwestern theils ausdrücklich auf ihre Ansprüche verzichteten, theils dieselben nicht geltend machten, so wurde nicht bloß bald nach Katharinas Tode das ihren drei Brüdern Testierte unter diesen gleich getheilt, sondern gelang es auch dem Andrängen des Erzherzogs Ferdinand von Tirol Ende 1578, die Theilung des Siegmund August, beziehungsweise dessen Schwestern hinterlassenen Erbantheiles zwischen ihm, seinem Bruder Karl und Maximilians II. Rechtsnachfolger, Kaiser Rudolf II., unter der Bedingung durchzusetzen, dass jeder derselben sich verpflichtete, im Falle der nachträglichen Geltendmachung der Erbansprüche durch Siegmund Augusts Schwestern das ihm Zugetheilte herauszugeben.

Noch über einen andern Theil ihres Schatzes setzten sich die drei Brüder Maximilian II., Ferdinand und Karl vertragsmäßig auseinander. Es sind dies die sogenannten Hauskleinodien, d. h. besonders wertvolle, für alle Zeiten als unveräußerlich erklärte Stücke, wie solche schon im Testamente Herzog Albrechts III. von 1395 und in demjenigen König Philipps I. vom Jahre 1505 erwähnt werden, in unserem Falle eine aus dem sogenannten burgundischen Schatze des Kaisers Maximilian I. stammende Achatschale und ein großes Stück Narwalhorn (Einhorn). In dem sie betreffenden Vertrage der genannten drei Brüder vom 11. August 1564 wurden diese beiden Objecte ausdrücklich als Hauskleinode bestimmt, welche immer der Älteste des Hauses in Verwahrung zu halten habe. Auf Grund der letzteren Bestimmung dieses später von Kaiser Rudolf II. und den Erzherzogen Ferdinand, Ernst, Mathias und Maximilian erneuerten Vertrages reclamierte Ferdinand von Tirol diesen „Erbschatz“ schon am 28. Januar 1577, also kurz nach dem Tode Maximilians II., von dessen ältestem Sohne und Nachfolger. Später wurden dieselben durch die Testamente der Erzherzogin Maria, Witwe Karls von Steiermark (1. August 1591), und ihres Sohnes, des Kaisers Ferdinand II. (10. Mai 1621), ansehnlich vermehrt und in allen Inventaren durch die beigeschriebenen Buchstaben H. K. als Hauskleinode besonders gekennzeichnet.

Am 12. October 1576 starb Kaiser Maximilian II., ohne über seine verlassene Habe an Edelgestein, Gold, Silber, Perlen, Kunstgegenständen u. a. irgend welche testamentarische Verfügungen

getroffen zu haben. So blieb die Vertheilung derselben unter seine sechs Söhne: Rudolf, Ernst, Mathias, Maximilian, Albrecht und Wenzel einem Erbvertrage vorbehalten, der denn auch am 10. April 1578 zu Wien abgeschlossen wurde und unter anderem Folgendes bestimmte: Ausgenommen von der Theilung seien die Hauskleinodien nach dem oben erwähnten Vertrage vom 11. August 1564, ferner die Kroninsignien, Hoheitszeichen und die Sammlung antiker Münzen, welche ungetheilt Kaiser Rudolf II. zufallen sollten. Alles andere sei zu inventieren, jeder der Parteien ein Exemplar des Inventars einzuhändigen und dann alles entweder durch das Los oder nach der Schätzung vertrauenswürdiger Personen in der Weise gleich zu theilen, dass der Jüngste immer die erste Wahl habe. Stücke aber, welche nicht leicht zu trennen sein und besser „unzergenzt" im Besitze des Hauses Österreich bleiben würden, solle Rudolf gegen billige Entschädigung der andern Compaciscenten für sich behalten dürfen. Als Tag der Theilung wurde der 20. Mai festgesetzt und diese, nachdem man sich für die Zuweisung durch das Los entschieden, in der Weise vorgenommen, dass man alle zu theilenden Objecte, gesondert nach drei Beständen, wie sie die Schatzkammer, die Rüstkammer und die Sattelkammer — die beiden letzteren in der neuen Stallburg etabliert — boten, auf je 6 Tische vertheilt auslegte und jeden dieser Theile mit den Nummern 1—6 bezeichnete. Sodann wurden sechs Zettel mit den Namen der theilenden Brüder und sechs andere mit den Nummern 1—6 in zwei Hüte gelegt und in Anwesenheit der hiezu delegierten Räthe vom Grafen Franz von Thurn immer je ein Zettel aus beiden Hüten gezogen. Nach dreimaliger Wiederholung dieses Vorganges konnte jedem der Brüder, der gleichzeitig mit seinem Namen gezogenen Losnummer entsprechend, die mit der gleichen Nummer versehene Partie der drei Nachlassgruppen zugetheilt werden. Jeder der Brüder erhielt Kleinodien, Krystallgefäße, Handsteine, Uhren, vergoldetes und unvergoldetes Silbergeschirr, Pelzwerk und Leinengewand, Waffen und Teppiche, Objecte aus der Verlassenschaft des Kaisers Ferdinand I. und der Königin Katharina von Polen — ein Stück wird sogar als noch von Kaiser Friedrich III. herrührend bezeichnet — im Gesammtschätzungswerte von 18—20.000 Gulden. Der Kaiser machte von dem ihm zustehenden Rechte Gebrauch und löste die ganze Silber-

kammer, die Gobelins und Teppiche, daneben auch andere wertvolle Objecte den Brüdern in Barem ab, wie denn auch verschiedene kleine Wertdifferenzen zwischen den einzelnen Antheilen der Brüder in gleicher Weise ausgeglichen wurden. Zufolge Empfangsbestätigungen haben ihre Bevollmächtigten die verschiedenen Antheile am 19. und 24. Juni ordnungsgemäß übernommen.

Über den Kaiser Rudolf II. zugefallenen Antheil brauchen wir nach dem im III. Abschnitt (oben S. 228—247) Gesagten kein Wort weiter zu verlieren.

Erzherzog Ernst, der nach nur dreizehnmonatlicher Statthalterschaft der Niederlande am 20. Februar 1595 zu Brüssel starb, und dessen hinterlassene Kleinodien, Tapisserien etc. bis zum Eintreffen eines Befehles des Kaisers, was damit zu geschehen habe, unter Sperre und Siegel aufbewahrt wurden, bemerkt in seinem mündlich bekannt gegebenen letzten Willen, er hinterlasse gar keine Barschaft und auch sonst bloß „ain Schlechtes", was nur, wenn es beisammen bliebe, einen gewissen Wert repräsentiere. Hievon seien seine Schulden zu zahlen, seine treuen Diener abzufertigen, Einiges für fromme Zwecke zu verwenden und ein etwaiger Rest unter seine Brüder gleich zu theilen. Ob ein solcher verblieb und was weiter mit demselben geschah, wissen wir nicht. Er wird nach dem Gesagten wohl sehr unbedeutend gewesen und es Erzherzog Ernst ähnlich ergangen sein wie seinem Bruder Mathias, der seinerseits dem dritten Bruder Erzherzog Maximilian am 19. September 1612 mittheilt, er habe die Königreiche und Länder hochverschuldet überommen und, so sehr er auch darauf bedacht gewesen sei, „daz der kaiserliche Schaz nit entfüert und verwendt" werde, doch zur Erhaltung des Kriegsvolks unter anderem alle seine Kleinodien verwenden müssen. Darunter befand sich vielleicht auch ein Theil jener, die er noch zu Lebzeiten seines Vaters in den Jahren 1571—1574 gemeinsam mit seinem Bruder Maximilian besessen und die ein damals geführtes Inventar mit genauer Angabe der Provenienz (meist Geschenke) sowie des jährlichen Zuwachses und Abganges verzeichnet.

Über die Schicksale des Erzherzog Maximilian, dem späteren Hoch- und Deutschmeister, zugefallenen Antheils sind wir nicht weiter unterrichtet. Aus einzelnen Randbemerkungen zum Theillibell von 1578 lässt sich jedoch entnehmen, dass gar manches

wertvolle Stück desselben verschenkt, verpfändet, eingeschmolzen oder gegen Barzahlung dem Kaiser abgetreten wurde.

Erzherzog Wenzel hatte schon am 17. October 1577, also noch vor Abschluss des Theilungsvertrages bei seinem Eintritt in den Johanniterorden zu Gunsten seiner Mutter Maria auf seinen Antheil an der Erbschaft nach Maximilian II. mit der Bestimmung verzichtet, dass derselbe nach ihrem Ableben seinem Bruder Albrecht zufallen solle. Allein hievon fand es nach seinem schon am 22. September 1578 erfolgten Tode insoferne ein Abkommen, als Kaiserin-Witwe Maria bei ihrer Abreise nach Spanien zufolge mündlichen Übereinkommens ihren Anspruch an den Antheil Wenzels am 8. März 1585 an Kaiser Rudolf II. abtrat. Von ihren eigenen Kleinodien aber, deren sie bei ihrer Vermählung mit Maximilian II. von dessen Vater im Werte von 40.000 Gulden erhalten hatte und über deren Hälfte sie nach dem Heiratscontracte vom 24. April 1548 vollkommen frei verfügen konnte, beabsichtigte sie einige an Philipp II. von Spanien abzutreten, worauf der kaiserliche Gesandte Khevenhüller Schritte that, um einzelne derselben für seinen Herrn zu erwerben, — wir wissen nicht, mit welchem Erfolge.

Jedenfalls weisen diese von Khevenhüller ohne Zweifel im Auftrage Kaiser Rudolfs II. eingeleiteten Verhandlungen gleich der Erwerbung des Erzherzog Wenzel zugefallenen Antheils aus der Verlassenschaft Maximilians II. und dem Ankauf der Ambrasersammlung von dem Erben des Erzherzogs Ferdinand von Tirol mit aller Bestimmtheit darauf hin, dass Rudolf die Absicht hegte, alle Kunstschätze der Mitglieder seines Hauses auf gütlichem Wege an sich zu bringen und in seiner Hand zu centralisieren. Dies bezeugt uns zudem ausdrücklich sein Bruder Mathias in dem schon erwähnten Schreiben an Erzherzog Maximilian vom 19. September 1612, in welchem er ausdrücklich bemerkt: Seinen Vorschlag wegen Aufrichtung einer einheitlichen Kunst- und Schatzkammer habe er nur in Erfüllung der Intention des verstorbenen Kaisers (Rudolf II. † 20. Jänner 1612) und mit Rücksicht darauf gemacht, „daz es dem Haus Österreich riemblich und ansehentlich sein wurde, daz solliche Clenodia alzeit bei dem Eltisten dem ganzen Haus zu Reputation und Besten unveralienirt verbliben.“ Da jedoch der spanische

Botschafter hiezu von Erzherzog Albrecht nicht genügend instruiert sei und er in diesem Punkte nur im Einvernehmen mit seinen Brüdern vorgehen könne, müsse die Entscheidung dieser Frage dem brüderlichen Vergleiche vorbehalten bleiben. Obwohl die Vornahme der Theilung von Rudolfs Kunstschätzen eigentlich dem Ältesten zustände, so schlage er dennoch vor, diese möge, wie dies schon nach Maximilians II. Tode geschehen sei, Personen überlassen werden, welchen alle Theile Vertrauen schenkten. Er halte es jedoch für billig, dass man ebenso wie damals und schon nach dem Ableben des Kaisers Ferdinand I. die kaiserlichen Hoheitszeichen von derselben ausnehme.

So kam es denn abermals zu einer Theilung, bei welcher allerdings der größere Theil Kaiser Mathias erhalten blieb. Am 10. October 1612 und 13. Februar 1613 verglich er sich mit seinen Brüdern Maximilian und Albrecht dahin, jeden derselben mit Kleinodien, Gold, Silber u. s. w. im Werte von 225.000 Gulden aus der Rudolfinischen Verlassenschaft abzufertigen. Sollten sich noch nachträglich Wertsachen im Betrage von mehr als 200.000 Gulden vorfinden, so wären die Brüder entsprechend zu entschädigen. Nicht in Betracht zu ziehen seien in diesem Vertrage der tirolische und vorderösterreichische Besitz und alles, was daraus herrühre. Die Gesandten Albrechts hätten das Recht, für ihren Herrn eine geeignete Auswahl zu treffen und die ausgewählten Stücke sogleich als Abschlagszahlung an sich zu nehmen. Von diesem Rechte wurde auch Gebrauch gemacht, so dass Albrecht noch im Jahre 1613 den Empfang von Objecten im Werte von 138.920 Gulden 50 Kreuzern bestätigen konnte. Aufgefordert, sich darüber zu entscheiden, wo der Rest zu verbleiben habe, und Personen zu dessen Erhebung zu bestimmen, betraute er mit dieser Mission seinen Hofdiener Jakob Zeeländer, dem laut Empfangsbestätigung vom 9. September 1615 alles ordnungsgemäß ausgeliefert wurde. So war dem Erzherzog Albrecht sein Antheil an den Kunstschätzen aus der Verlassenschaft Rudolfs II. ungeschmälert zugekommen. Dagegen scheinen diejenigen aus dem Nachlasse seines Vaters und seines am 20. März 1619 verstorbenen Bruders Mathias noch längere Zeit in Österreich verblieben zu sein. Auf den ersteren nahm mit seiner Zustimmung Kaiser Ferdinand II. bei einem Antwerpner Kaufmann die ansehnliche Summe von 137.904 Brabanter

Gulden auf und wurde Albrechts Gemahlin und Erbin, die Infantin Isabella Clara Eugenia, dafür durch ihr von demselben Kaufmann übergebene andere Kleinodien im Werte von 86.350 Gulden und eine kaiserliche Schuldverschreibung über den dadurch nicht gedeckten Restbetrag jener Pfandsumme entschädigt. Auch einen Theil der Hinterlassenschaft des Kaisers Mathias gestattete Albrecht mit Schreiben vom 26. Juli 1619 dem Kaiser Ferdinand II. in Anbetracht seiner Nothlage um 200.000 Kronen zu verpfänden, jedoch mit dem Bemerken, er bedaure diese Verpfändung lebhaft und könne seine Zustimmung dazu nur unter der Bedingung geben, dass seine Ansprüche dadurch nicht geschmälert, sondern trotz derselben vollkommen befriedigt würden. Mag diese Verwahrung auch zum großen Theile von rein eigenthumsrechtlichen Motiven dictiert worden sein; nach allem, was wir sonst von Albrecht wissen, dürften auch noch weit edlere, künstlerische Gründe dabei mitgespielt haben.

Denn wie so viele andere Sprossen seines edlen Hauses bethätigte auch Albrecht VII. ein reges Interesse für Kunstgegenstände sowie für die Künstler selbst. Schon aus der oben (S. 239) angeführten Nachricht, dass er vor seiner Abreise aus Spanien dem kaiserlichen Gesandten ein großes Gemälde schenkte, ergibt sich mit Wahrscheinlichkeit der Schluss, dass der Erzherzog bereits damals im Besitze einer Bildercollection war. Und als er nun vollends nach seiner Ernennung zum Statthalter der spanischen Niederlande (1595) jenen classischen Boden betrat, für welchen gerade damals ein goldenes Zeitalter der Kunst anbrach, in dem zahlreiche Meister des Pinsels von eminenter Begabung in allen Specialfächern der Malerei Werke ersten Ranges schufen, ergriff er die sich ihm darbietende Gelegenheit, Kunst und Künstler an seine Fahnen zu fesseln, mit beiden Händen. Seine am 18. April 1599 mit der kunstsinnigen Tochter König Philipps II. von Spanien, der Infantin Isabella Clara Eugenia, geschlossene Ehe konnte in dieser Beziehung nur von förderndem Einflusse sein. Bald sehen wir denn auch das erzherzogliche Paar in engster Beziehung zu verschiedenen Künstlern. Schon 1605 trat Wenzel Cobergher als Ingenieur und Architekt in dessen Dienste, fertigte Pläne zu Kirchen, Palästen, Entwässerung von Sümpfen und bethätigte sich auch als Numismatiker. Pieter Snayers, der größte Antwerpner Schlachtenmaler, der in seinen Darstellungen die größtmögliche

Treue mit dem eminent Malerischen in glücklichster Weise vereinigte und dieselben mit lebhaft bewegten, sorgfältig durchgeführten und kräftig gemalten Figuren belebte, ward ebenso zum Hofmaler des Regentenpaares ernannt wie Rubens' Lehrer Otto van Veen, dessen Berufung zum Vorstande der Münze zu Brüssel im Jahre 1620 erfolgte, während der Rubensschüler Nicolaas van der Horst als Kupferstecher Albrechts und Isabellas fungierte und für dieselben zahlreiche seltsame und geschickte Zeichnungen ausführte, die sich durch hübsche und tiefsinnige Erfindung auszeichnen. Sie alle überstrahlt aber das glänzende Gestirn eines Peter Paul Rubens, des besonderen Lieblings und Günstlings der Erzherzoge, unter deren Regierung er den größten Theil der in seiner Heimat zugebrachten Jahre verlebte. Schon während Rubens' Anwesenheit in Rom bestellte Albrecht bei ihm drei Bilder für die Kirche Santa Croce in Gerusalemme, von welcher der Erzherzog als Cardinal den Titel getragen hatte, und bat im Jahre 1607 den Herzog Vincenzo von Mantua, den Maler in seine Heimat zu entlassen, was dieser jedoch am 13. September d. J. ablehnte. Nach Rubens' Rückkehr in die Niederlande bestellten Albrecht und Isabella bei ihm ihre Bildnisse und ernannten ihn am 23. September 1609 zu ihrem Hofmaler mit allen damit verbundenen Freiheiten und Vorrechten und einem Jahresgehalt von 500 Gulden vlämisch, der ihm bis zum Tode Isabellas (1. December 1633) regelmäßig ausgezahlt wurde. Nun, da Albrecht ihn in seinen Diensten hatte, beeilte er sich, ihm ein Werk von Belang anzuvertrauen, und bestellte im Jahre 1610 für die Brüsseler Filiale der von ihm gegründeten Ildefonsobruderschaft jenes herrliche dreitheilige Altarbild, welches Kaiserin Maria Theresia im Jahre 1777 um 80.000 Franken für die kaiserliche Gemäldesammlung erwarb, zu deren schönsten Perlen der berühmte Ildefonsoaltar heute zählt. Derselbe ist für uns umso interessanter, als er in den beiden Flügeln die energisch charakterisierten Portraits des Erzherzogs und seiner Gemahlin, begleitet von ihren Schutzpatronen, zeigt. Das Brüsseler Museum besitzt zwei gleichfalls von Rubens gemalte Brustbilder des erzherzoglichen Paares, die etwas besonders Majestätisches und Respecterweckendes haben und als Vorlagen für die Portraitfiguren derselben dienten, welche Rubens als Decoration für ein Schaugerüst anlässlich des Einzuges von Isabellas Nachfolger in der

Statthalterschaft der Niederlande, des Cardinalinfanten Ferdinand, des Bruders König Philipps IV. von Spanien, in Brüssel (15. April 1635) mit kühnen Strichen auf die Leinwand warf. Es zeugt für das intime Verhältnis des großen Malers zu seinen hohen Gönnern, dass Erzherzog Albrecht die Pathenschaft für Rubens' ältesten, im Jahre 1614 von Isabella Brant geborenen Sohn Albert übernahm, und dass ihn die Infantin im Jahre 1631 und 1632 anlässlich der Waffenstillstands-Unterhandlungen zwischen ihr und den Generalstaaten mit der heiklen Mission betraute, die Schritte des politisch nicht sehr verlässlichen, officiell als Gesandten Isabellas fungierenden Herzogs von Aarschot im Interesse seiner Gebieterin genau zu überwachen.

Die hohe Blüte niederländischen Kunstlebens machte übrigens auch in Österreich ihren gewaltigen Einfluss unverkennbar geltend. So kaufte Kaiser Mathias noch als Erzherzog im Jahre 1586 um 228 Gulden ein Gemälde von Martin de Vos und berief Lucas von Valckenborch zu sich nach Linz, wo er ihn in der Zeit zwischen 1580 und 1595 vielfach beschäftigte. Auch bestellte er bei seinem Agenten in Brüssel Karl Larchier Medaillen, Tapisserien, Uhren, geschnittene Steine und ließ sich durch denselben über alle im dortigen Kunsthandel auftauchenden Kunstobjecte genauen Bericht erstatten. Und der vorzügliche niederländische Portraitmaler Joost Suttermans, der seinen Meister Franz Pourbus noch weit übertraf, gieng auf Empfehlung des Großherzogs Ferdinand II. von Toscana im Jahre 1623 mit seinen Brüdern Jan und Cornelis, welche beide dauernd in den Dienst des Kaisers traten, nach Wien, um die Bildnisse des Kaisers Ferdinand II. und seiner Gemahlin zu malen.

Dem letztgenannten Kaiser war es beschieden, die Intention Rudolfs II., welche dessen Bruder Mathias im Einverständnis mit seinen Miterben zu verwirklichen vergeblich getrachtet hatte, der Erfüllung zuzuführen, den gesammten reichen Kunstbesitz seines erlauchten Hauses in einer Hand — derjenigen des regierenden Familienoberhauptes — zu vereinigen. Als Erbe seines Vaters Erzherzog Karl von Steiermark und seiner Mutter Maria Eigenthümer eines Theiles der Kunstobjecte der steierischen Linie, zu welchem sich nach dem Aussterben des Mannsstammes seines Bruders und einzigen Miterben, Erzherzogs

Leopold V., im Jahre 1665 auch die diesem zugefallene Erbschaft gesellen sollte, fielen ihm als Rechtsnachfolger seiner beiden kinderlos verstorbenen Vorgänger Rudolf II. und Mathias auch die Kunstkammern in Wien und Prag und die von ersterem käuflich erworbene herrliche Sammlung auf Schloss Ambras als unbestrittener Besitz zu. Diese günstige Situation richtig erfasst und jene glückliche Vereinigung zu einer für alle Zeiten dauernden und untrennbaren gemacht zu haben, ist ihm als unvergängliches Verdienst anzurechnen. In seinem Testamente ddo. Wien 10. Mai 1621 bestimmte er, dass die sogenannten Hauskleinodien nicht der den Jahren nach Älteste, sondern immer der regierende Fürst in Verwahrung zu halten habe, welchem auch seine gesammten andern Kleinodien und fahrende Habe ungetheilt zufallen und von diesem nach dem Rechte der Erstgeburt weiter vererbt werden sollten. Diese Bestimmungen wiederholt ausdrücklich das Codicill vom 8. August 1635 und dehnt sie auch auf alle in Zukunft in irgend welcher Weise anfallenden Besitzthümer aus. War letztere Verfügung vielleicht nur mit Rücksicht auf die eventuell zu erhoffende Erlangung des Restes der väterlichen Erbschaft nach einem etwaigen Aussterben der Linie seines Bruders Leopold V. von Tirol getroffen, so ahnte Ferdinand II. wohl kaum, dass sein zweitgeborener Sohn Leopold Wilhelm der Gründer einer Sammlung werden sollte, deren Vererbung auf den regierenden Herrn dessen Kunstschatz in außerordentlicher Weise bereichern und dadurch zu einem der ersten der Welt machen sollte.

Auf Erzherzog Leopold Wilhelm scheint ein guter Theil von dem Geiste des Erzherzogs Ferdinand von Tirol und des Kaisers Rudolf II. übergegangen zu sein. Er huldigte schon lange, bevor er in Brüssel mit dem blühenden Kunstleben der Niederlande bekannt wurde, jener kunstfreundlichen Richtung, in welcher er nachher so Ausgezeichnetes leistete. So beschäftigte er als Kammermaler Georg Loth, Jan van der Hagen und Josef Spiess, und von dem kaiserlichen Hofmaler Franz Leux besaß die erzherzogliche Gallerie neben zahlreichen anderen Stücken auch zwei Portraits des Erzherzogs aus seinen jüngeren Jahren, wofür 400 Gulden bezahlt wurden, und von denen eines noch heute erhalten ist. Auch der Bildhauer Cannehaz und der Wiener Architekt

Pietro Miderno erscheinen für Leopold Wilhelm thätig, und der Kammermaler Joachim Kobler in Venedig bezog für regelmäßige Ankäufe von Bildern eine jährliche Besoldung von 400 Gulden. Daher stammen wohl jene Gemälde italienischer Meister, welche er mit anderen Bildern, mit Statuen, Zeichnungen und Kupferstichen in seinem Wiener Kunstcabinet vereinigte, und neben denen er noch Bilder in der bischöflichen Residenz zu Passau und im Renthof zu Königsstetten besaß. Außerdem bestand noch die erzherzogliche Schatzkammer im Amalienhofe (der neuen Burg) zu Wien, welche laut Inventars vom 20. Juni 1647 kunstvoll gefasste Reliquien und religiöse Gemälde, Kleinodien und andere Raritäten, Silbergeschmeide, krystallene und andere Trinkgeschirre, Uhren und sonstige Mobilien, Kirchen- und Silbergefäße des deutschen Ordens und die Bibliothek umfasste.

Im Besitze dieser Kunstschätze traf den Erzherzog nach wiederholter Niederlegung des Feldherrnstabes im Jahre 1646 die Ernennung zum Generalgouverneur der Niederlande, die ihn zwang, mit Hinterlassung derselben alsbald an seinen neuen Bestimmungsort abzugehen. Seine Reise dahin ist durch Ankäufe von Karten, Plänen, Teppichen und verschiedenen Antiquitäten gekennzeichnet. Auf niederländischem Kunstboden, wo sich Malerei und Kunstgewerbe von Seite der reichen Handelsstädte der regsten Förderung erfreuten, fühlte sich auch Leopold Wilhelm bald heimisch, und zahlreiche Bilder dortiger Künstler, die ihn als Theilnehmer der landesüblichen Volksbelustigungen darstellen, wie glänzende Feste, welche ihm zu Ehren veranstaltet wurden, zeigen, welch lebhafter Sympathien er sich daselbst erfreute. Zu einer Friedensmission berufen, war der Erzherzog bemüht, allen Schwierigkeiten und den fortdauernden Kriegen zum Trotze seiner Sendung mit klarer Einsicht und voller Selbstaufopferung gerecht zu werden. Inmitten seiner ihn vollauf in Anspruch nehmenden Regierungssorgen aber fand er Muße und Stimmung, seine rege Aufmerksamkeit der Kunst und ihren Interessen, den Künstlern und deren Bestrebungen zuzuwenden. Aus Italien, diesem gelobten Lande der Kunst, wo das XVI. Jahrhundert unermessliche Schätze hinterlassen hatte, suchte der Erzherzog alles Erreichbare an sich zu bringen; noch reichere Gelegenheit zu kostbaren Erwerbungen fand sich auf dem Kunstmarkte in den Niederlanden selbst. Aus-

erlesene Stücke aus dem Kunstbesitze des 1628 ermordeten Herzogs von Buckingham, wie der Krieger von Giorgione, und des 1649 auf tragische Weise aus dem Leben geschiedenen Königs Karl I. von England, wie die hl. Margareta von Giulio Romano, die Lucrezia von Palma und das Portrait der Isabella d'Este von Rubens fanden in der Gallerie Leopold Wilhelms ein sicheres Asyl. In späteren Jahren gesellten sich zu dem nicht ohne bedeutenden Kostenaufwand Gesammelten auch noch mehr oder weniger wertvolle Geschenke von Seite anderer vornehmer Kunstfreunde und Sammler. Giengen ja doch zahlreiche Adelige, Officiere, Domherrn u. a. seiner Umgebung unter die Künstler, um ihn mit ihren „Kunsstücken" zu beschenken. Daneben beschäftigte der Erzherzog in den Niederlanden Meister des Pinsels von bestem oder doch gutem Klange. Jan van der Hoecke, ein Rubensschüler, den auch Vandyk stark beeinflusst, war Leopold Wilhelms Hofmaler und malte dessen Portrait, von Engeln gekrönt, ein pompöses Bild, das den Schüler seines Meisters nicht unwürdig erscheinen lässt, und Gonzales Coques, der vorwiegend Familienbilder componierte, in welchen er die Glieder eines Hauses zu eleganten Gruppen und Actionen zusammenstellte, zählte zu des Erzherzogs Lieblingen. Von seinem Hofkaplan Johann Anton von der Baren, einem geschickten Landschafts- und Blumenmaler, besaß die Gallerie 11 Bilder, eines auch von dessen Bruder Philipp. Jan Cossiers, ein Historienmaler ausgesprochenster Eigenart aus der Schule des Cornelis de Vos, ward von ihm durch Bestellungen ausgezeichnet. Andere Bilderbestellungen bei Teniers, Eck, Vos, Seghers und van Heem standen mit des Erzherzogs Kriegszügen, namentlich der Belagerung von Grävelingen und Dünkirchen, in Beziehung. Robert van der Hoecke, Peter Neeffs, Egmont, Cattaneo, D. Ryckaerts, Arnold Laemans, Joan Baptista de Bruns und andere, im ganzen 65 Künstler, wusste er theils durch Aufnahme in seine Dienste und Ernennung zu Kammermalern, theils durch Aufträge und Bilderkäufe an seinen Hof zu fesseln, 34 mal ließ er sich selbst portraitieren.

Besonders enge künstlerische Bande knüpften Leopold Wilhelm an David Teniers den Jüngeren, einen Maler von kräftiger, klar ausgeprägter Originalität, der zudem als feiner Kunstkenner allgemein geschätzt war. Der Erzherzog ernannte ihn spätestens

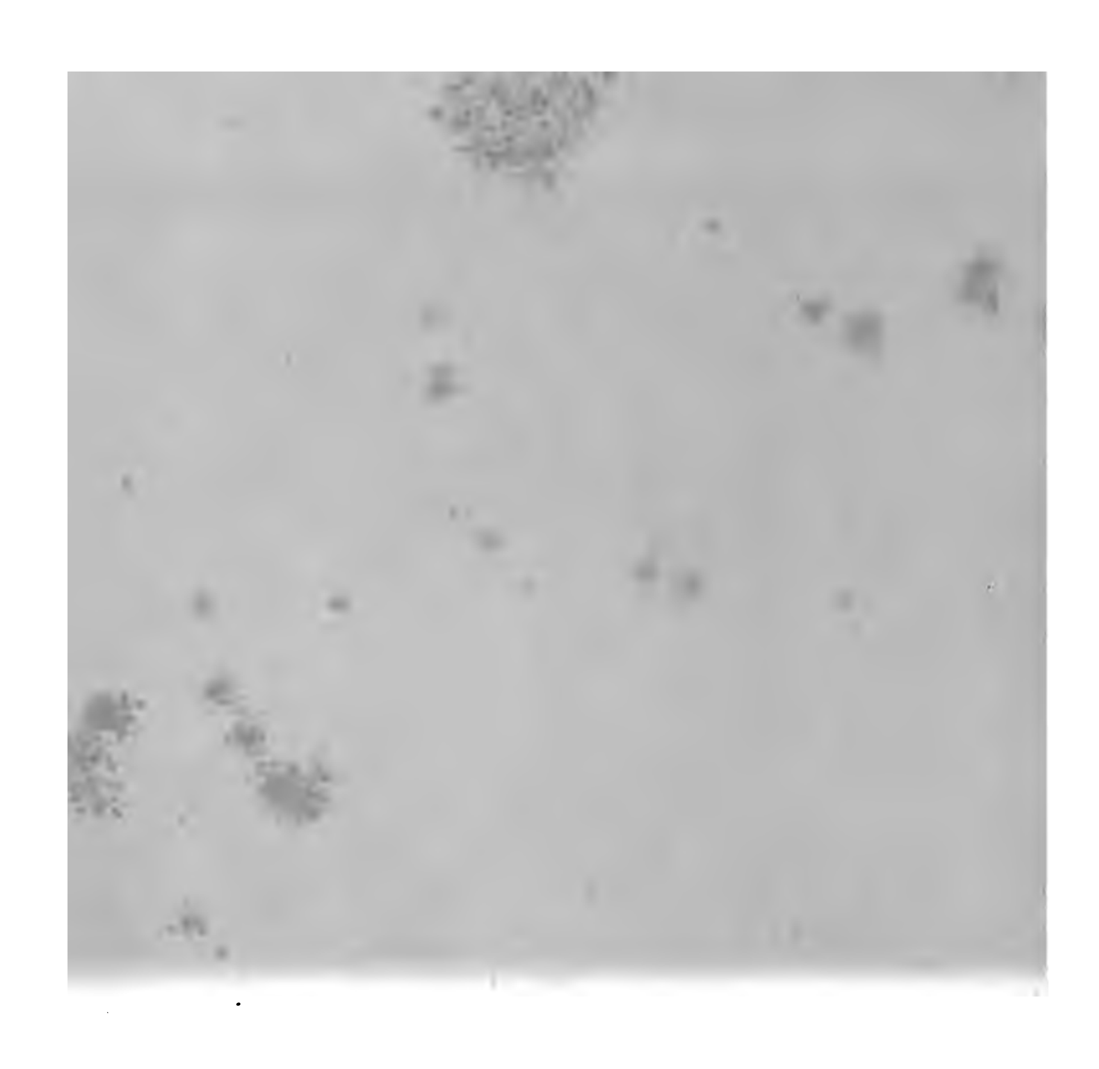
1647 zu seinem Hofmaler und Kämmerling, in welcher Eigenschaft sich Teniers zwischen 1648 und 1652 in Brüssel niederließ. Gar manches Werk wurde bei ihm bestellt, und die meisten seiner großen Bilder, darunter auch die meisterhaften figurenreichen Darstellungen öffentlicher Festlichkeiten, wie das Vogelschießen des Erzherzogs in Brüssel, datiert 1652, jetzt im kaiserlichen Besitze, sind für seinen warmen Bewunderer und freigebigen Gönner gemalt. Dieser übertrug ihm auch die Oberaufsicht über seine reiche Brüsseler Kunstsammlung, von der uns Teniers selbt Einzel- und Gesammtansichten überliefert hat. Eine der bekanntesten derselben ist das hier (Tafel III) in Heliogravüre reproducierte Bild, welches uns den Erzherzog und den Maler in der Gallerie zeigt. Fünfzig Gemälde fast nur italienischer Herkunft bedecken die Hauptwand des Gemaches, weitere den von einem Fensterpfeiler in das Zimmer hereinragenden hölzernen Vorbau, andere stehen auf dem Boden, an Stühle gelehnt oder auf diesen selbst. Die besten italienischen Meister, wie Tizian, Veronese, Palma, Giorgione, Tintoretto, Morone u. a., sind hier glänzend vertreten. Mitten steht der Erzherzog, bedeckten Hauptes, und deutet mit dem Stocke auf Catenas „Domherrn", wie um den neben ihm stehenden Teniers mit dem Ankauf des Bildes zu beauftragen. Zwei Personen aus dem Gefolge sind links an einem Tische mit der Besichtigung von Zeichnungen beschäftigt, zwei andere, weiter im Vordergrunde, im Gespräche mit einem kleinen Abbé, vielleicht dem genannten von der Baren. — Daneben malte Teniers von zahlreichen Gemälden der erzherzoglichen Sammlung kleine Copien, in welchen er trotz der ihm eigenthümlichen feinen, spitzen Pinselführung mit merkwürdiger Geschicklichkeit die Art jedes Meisters wiederzugeben verstand. Endlich zeichnete er sämmtliche italienischen Bilder der seiner Oberaufsicht anvertrauten Brüsseler Sammlung, ließ sie radieren und stellte 246 Tafeln zu einem Kupferwerke unter dem Titel „Theatrum pictorium" zusammen, das zuerst 1658 von seinem gleichfalls als Hofmaler des Erzherzogs Leopold Wilhelm bezeichneten Bruder Abraham Teniers in Einzelblättern herausgegeben, zwei Jahre später in einen Band vereinigt erschien. Das Werk ist dem Erzherzog dediciert, und das von Teniers gezeichnete, von Johannes Troyen gestochene Widmungsblatt zeigt eine oben offene, von 5 Büsten gekrönte Barocknische, deren Mitte ein Postament ein-





Gemälde von D. Teniers d. J.

ERZHERZOG LEOPOLD WILHELM IN SEINER GEMÄLDESAMMLUNG.



mt, welches das lorbeerumkränzte, von Minerva gehaltene trait des Erzherzogs trägt. Durch den Lorbeerkranz schlingt ein Band mit der Devise: Fortiter — Svaviter. Rechts und s unten und rechts oben sind Flügelputten mit Gemälden, am ıe des Postamentes Cameen, Bücher, Kupferstichbände und enhefte gruppiert.

Denn nicht allein Maler und Bildhauer, sondern auch Musiker, ehrte und Schriftsteller erfreuten sich lebhafter Förderung von ten des Generalstatthalters. Ebenso huldigte auch er der durch hohen, weiten Wohnräume der niederländischen Palastbauten ünstigten Mode, die Wände mit Tapeten und Gobelins zu begen, in deren Fabrication Brüssel einen hervorragenden Platz nahm. Einige besonders schöne Stücke der kaiserlichen Gobelinımlung wurden von ihm in den Jahren 1647, 1650, 1655 und 6 unmittelbar vor seiner Rückkehr nach Wien erworben.

Politische und finanzielle Verhältnisse, nicht weniger aber auch ıehmende Kränklichkeit hatten Leopold Wilhelm die Statthalteraft in den Niederlanden verleidet. Der Abschied von Brüssel blieb nnach nur noch eine Frage der Zeit. Schon 1651 schickte er lerei kunstreiche Malereien in 18 Ballen" zum Theil als Geschenke den Kaiser nach Wien. Trotzdem ward bis zum Jahre 1656 emsig der Einrichtung der Brüsseler Bildergallerie gearbeitet. In sem Jahre endlich sollte der sehnlichste Wunsch des Erzherzogs Erfüllung gehen. Am 9. Mai konnte er von Brüssel abreisen d sich über Passau nach Wien begeben, um fortan theils in ser Stadt, theils im nahen Kaiserebersdorf Hof zu halten. Allhlich und successive wurden dann seine Mobilien, namentlich die chen, eine sorgfältige Behandlung erheischenden Kunstschätze, runter auch die von Teniers zur Vollendung seines Theatrum rückbehaltenen italienischen Bilder von Brüssel nach Wien geıcht, um hier unter der Leitung von Teniers' Nachfolger als llerieinspector, des wiederholt genannten Hofkaplans Johann ıton von der Baren, mit einigen Gemälden aus Königsstetten, n Snayer'schen Schlachtendarstellungen aus der Passauer Residz und dem in Wien Zurückgebliebenen zu einem großen Ganzen reinigt zu werden. Im Jahre 1658 begann man mit der Adaprung der für die Aufstellung der Kunstkammer bestimmten ıume der Stallburg, zu deren Erweiterung auch Kaiser Leopold I.

DIE BAROCKE.

VON

ALBERT ILG.

eine Summe beisteuerte. Über die Einrichtung derselben gibt uns der in der Vorrede von Teniers' Kupferwerk aufgenommene Bericht eines seiner Wiener Freunde nebst einer den Bilderreproductionen angeschlossenen Ansicht der Gallerie eine ziemlich deutliche Vorstellung. Darnach entsprachen drei ungefähr gleich langen Corridoren oder Gallerien von 38·5 Meter Länge und 7 Meter Breite drei sie begleitende, ungefähr gleich lange, 9·5 Meter breite Säle, denen sich zwei mittlere von 9·5 Meter im Quadrat und zwei kleinere Cabinette anschlossen. An den den Fenstern gegenüberliegenden Wänden der beiden ersten Corridore waren die Bilder in schöner Ordnung aufgehängt; ebenso an den Parapeten unter und zwischen den Fenstern, darunter die Teniers unbekannt gebliebenen Gemälde, welche Leopold Wilhelm nicht in die Niederlande mitgenommen hatte, wie sechs Stücke des älteren Brueghel mit der Darstellung der 12 Monate, sowie zahlreiche Landschaften, Frucht- und Blumenstücke. An den Fensterpfeilern standen auf hohen, reich ornamentierten Consolen zahlreiche große, meist antike Statuen. Der dritte Corridor enthielt die vorzüglichsten Stift- und Federzeichnungen der Italiener und Flamänder nebst anderen größeren Stücken. Den einen großen Saal füllten niederländische Bilder von besonderer Größe und Schönheit, die übrigen Säle, Zimmer und Cabinette die seltensten und wertvollsten Italiener und Deutschen, „so dass man zu deren genussreicher Betrachtung mehrere Wochen, zu ihrer vollen Wertschätzung aber Monate brauchen würde.“ Auch die neuerbaute Bibliothek biete einen großen Reichthum an Büchern, Holzschnitten, Kupferstichen, Miniaturen und Aquarellen. Die Gesammtzahl der Bilder wird hier mit 1300, die der Sculpturen mit 268 angegeben. Ein bei der am 14. Juli 1659 vorgenommenen amtlichen Inventur begonnenes und später fortgesetztes Verzeichnis der hier vereinigten Kunstschätze jedoch führt 517 italienische, 880 deutsche und niederländische, also zusammen 1397 Gemälde, 343 Handzeichnungen und 542 Sculpturen aus Metall, Marmor, Thon, Wachs, Gips, Holz, Krystall, Elfenbein, Horn, Glas nebst anderen Antiquitäten auf. Diese Differenz erklärt sich daraus, dass noch während und nach der Neuaufstellung zahlreiche Geschenke einliefen, Bestellung und Ankauf von Bildern und Statuen ununterbrochen fortdauerten und dass zu verschiedenen Malen an die Kunstkammer zahlreiche



Objecte aus der theils im Amalienhof, theils im Zimmer des Schatzmeisters in der Stallburg untergebrachten erzherzoglichen Schatzkammer abgegeben wurden.

Auch diese muss damals neu geordnet worden sein. Denn ein am 30. April 1661 anlässlich ihrer Übergabe durch den alten Schatzmeister Christan Wasserfass an den neuen Valentin Exlmayr aufgenommenes neues Inventar derselben zählt die einzelnen Objecte nicht wie jenes von 1647 einfach nach den Kästen auf, in denen sie aufbewahrt waren, sondern systematisch in 8 Abtheilungen gesondert, und zwar: 1. Reliquien und Kunstsachen, 2. Kleinodien und andere Raritäten, 3. Silbergeschmeide, 4. krystallene und andere Trinkgeschirre, 5. Uhren und andere Mobilien, 6. Neustädter Kirchenornat, 7. aus der Traundorff'schen Erbschaft herrührendes Silbergeschirr und 8. Kirchengeräthe und Silbergeschirr des deutschen Ordens.

Am 20. November 1662 schied Erzherzog Leopold Wilhelm aus dem Leben. Durch Testament ddo. Kaiserebersdorf 9. October 1661 hatte er Kaiser Leopold I. zum Erben „aller seiner Gemählde, Statuen und heidnischen Pfennige als des vornehmsten und ihm libsten Stuckes seiner Verlassenschaft" eingesetzt, und Ende Jänner 1663 dürfte die Übergabe der von den Verlassenschaftscommissären auf 500.000 Gulden, von Leopold Wilhelm selbst aber auf nahe an eine Million bewerteten Kunstkammer an Kaiser Leopold vollzogen worden sein. Sie blieb fortan Eigenthum des kaiserlichen Hauses, die Kunstliebe ihres hohen Begründers allen kommenden Generationen verkündend, und ist heute noch einer der wertvollsten Bestandtheile der kaiserlichen Kunstsammlungen, deren wissenschaftlich-systematische Neuordnung und Neuaufstellung in den prächtigen Räumen des kürzlich eröffneten kunsthistorischen Hofmuseums unter der Regierung unseres erhabenen Monarchen, des Kaisers Franz Josef I., eines der schönsten Blätter in seinem Ruhmeskranze bildet.



DIE BAROCKE.

Von

Albert Ilg.



DIE BAROCKE.

Das Entstehen und Emporblühen jener Kunstrichtung, welche ömmlicher Weise mit dem Namen des sogenannten Barock- bezeichnet wird, ist in Österreich eine Erscheinung, welche großen geschichtlichen und politischen Ereignissen auf das ste zusammenhängt. Jene merkwürdige Kunstart stellt sich ntlich als die Illustration einer neuen geistigen und materiellen altung aller Dinge im Vaterlande dar; sie ist gewissermaßen lem Gebiete des sinnlich Wahrnehmbaren das neue Cachet für neu gewordene Österreich. Während nämlich im XVI. und ziemlich tief hinein ins XVII. Jahrhundert dieses Land in- seiner nachbarlichen Lage zu Italien seit dem Erlöschen mittelalterlichen Wesens die Formen der Renaissance aufge- men und weitergeleitet hatte, ohne es dabei aber zu einem -charakteristischen Typus zu bringen, zeigt sich beiläufig seit Mitte des XVII. Jahrhunderts der Barockstil als eine Richtung, zwar keineswegs auf österreichischer Erde entstanden ist, ern wie die Renaissance auf dem Wege des alten Verkehres er Länder über die Alpen gedrungen war, aber wohl als ein bei dessen Pflege sich heimischer Geist nicht bloß als ierender Schüler erwies, sondern in dessen Form derselbe voll- men eigene, für sein Wesen charakteristische Ideen zu zeugen, tand. Es gibt eine österreichische Barocke von ausgesprochenem us, wie es eine italienische und französische gibt; ja, man n beinahe ebenso wie in Frankreich bei uns von einem Stil linands III., Leopolds I., Josefs I. und Karls VI. sprechen dort von Louis treize, quatorze und quinze, nur aber, dass nter in beiden Ländern sehr verschiedene Dinge verstanden sind.

Dagegen hat es keine österreichische Renaissance gegeben. wurden zwar schon unter Ferdinand I. zahlreiche italienische hitekten berufen, um die verfallenen Städte, welche dem

Anprall der Türkenmacht entgegensahen, nach den neuen Principien der italienischen Fortificationskunst mit geeigneteren Schutzwehren zu versehen, und diese in Laibach, Klagenfurt, Graz, Wiener-Neustadt, Wien, Komorn etc. beschäftigten Oberitaliener brachten bei der Universalität der Künstler dieses Volkes den gesammten Frühling südlicher Renaissance in unser Land. Sie bauten nicht nur an den Festungen Ravelins Courtinen und Rondelles, sondern auch heitere Lustschlösser der Fürsten, wie Ferdinands Belvedere in Prag oder später das Sternschloss, oder Maximilians II. Fasanengarten bei Wien; sie malten und meißelten, schufen Grabdenkmäler und legten die schönen Terrassengärten im italienischen Stile an.

Was durch diese mächtige südliche Befruchtung nach Österreich gelangt war, verband sich wohl alsbald mit den noch vorhandenen Residuen des nordisch-gothischen Kunstsinnes und gestaltete sich allmählich zu jenem eigenthümlichen Gepräge, welches wir als sogenannte deutsche Renaissance kennen, besonders nachdem auch Einheimische im neuen Geiste des Südens zu schaffen versuchten. Aber diese deutsche Renaissance ist, wenn auch am frühesten auf österreichischer Erde, doch gleichzeitig auch in der Schweiz und im übrigen Süddeutschland aus denselben Einflüssen und Bedingungen heraus entstanden. Auch im weiteren Verlaufe dieser Stilrichtung durch das XVI. und XVII. Jahrhundert ergeben sich in Österreich nur dieselben Wahrnehmungen, wie überall auf deutschem Boden. Mit dem Erstarken der neuen Glaubenslehre, als deren thätige Vertreter in Österreich zahlreiche Adelsgeschlechter erscheinen, erreicht der deutsche Renaissancestil eine bedeutende Entwicklung in der Profanarchitektur sowie im Kunstgewerbe, dessen mannigfache Zweige das Innere jener Landschlösser auszuschmücken berufen waren.

Der Stil nimmt dabei immer mehr einen eigenthümlichen Charakter an, welcher zwar ganz im allgemeinen auf den Formen der wiederbelebten Antike beruht, sich aber doch national vollkommen selbständig gemacht hat und durch eine gewisse Nüchternheit, die dem protestantischen Geiste entstammt, sowie durch eigenthümliche Züge von kleinlichem, oft zum Scurrilen und Derbhumoristischen neigenden Geschmacke kennzeichnet, wodurch sich das nordische vom südlichen Elemente unterscheidet. Es ist jene

immer mehr zu einem handwerklichen Geiste drängende Richtung, die man nicht unzutreffend mit dem Worte „deutscher Tischlerstil" bezeichnet hat.

Jemehr durch das siegreiche Vordringen der Reformationsidee Österreich auf denselben Bahnen gieng wie das übrige Deutschland, desto übereinstimmender mussten alle Geistesbewegungen, also auch die künstlerischen, hier wie dort auftreten. Erst als eine neue Wendung eintrat, welche im nördlichen Deutschland nicht erfolgte, im südlichen aber neben Österreich fast nur in Baiern, war es möglich, dass wie alles übrige auch die bildende Kunst vor einer gewaltigen Wandelung der Dinge stehen konnte. Dieser Umschwung ist durch die sogenannte Gegenreformation bewerkstelligt worden. Große religiöse und politische Änderungen giengen denjenigen auf dem Gebiete des Culturlebens voraus. Die Regierung des zweiten Ferdinand bricht in den Erblanden die Macht des Protestantismus, welche unter Maximilian II. und Rudolf II. die alte Lehre bereits beinahe unterdrückt hatte. Die Schlacht auf dem weißen Berge ist in einem gewissen Sinne auch als die Geburtsstunde des österreichischen Barockstiles zu betrachten.

Die Kriegswaffen allein aber haben die Wiedereinsetzung der alten Zustände, sowie die Begründung der künftigen nicht bewerkstelligt. Das weit größere Werk geschah durch die geistige Gegenreformation, und weil dieselbe ausschließlich von nicht deutschem, sondern romanisch südländischen Geist durchgeführt worden ist, musste auch Österreich seit den Tagen jener Schlacht auf völlig verschiedene Culturbahnen gedrängt werden.

Die Entscheidung der Schlachten und deren Folgen hatten den uralten Adel Österreichs verändert. Die Jörger, die Geyer, die Thanraedl und zahlreiche andere altangesessene Geschlechter hatten Macht, Einfluss, ja das Leben verwirkt, ihre Güter wurden confisciert, und eine neue, dem Katholicismus und dem Throne getreue Aristokratie trat an ihre Stelle, in deren Reihen wir Italiener und Spanier fast in überwiegender Zahl gewahren. Dem Wirken der deutschen Prädicanten wurde eine andere Macht entgegengestellt, welche die Gemüther des Volkes der alten Lehre zurückzuerobern die Aufgabe hatte. Neue geistliche Orden, welche das Mittelalter noch nicht gekannt hatte, fast durchgehends aus Italienern und Spaniern recrutiert, kamen als Beichtiger, Gewissens-

räthe, Prediger und Jugenderzieher ins Land und vertraten in ihren mannigfachen Abstufungen von den einfachen Kapuzinern bis zu den gelehrten und prachtliebenden Jesuiten eine Phalanx von geistigen Kämpfern, welche geeignet war, von der Hütte bis zum Fürstenhaus reformierend zu wirken.

Bei Betrachtung des Ganges der Gegenreformation, wie dieselbe auf Gemüth und Geistesleben des österreichischen Volkes einzugehen gesucht hat, wird man gewahr, mit welch richtiger und tief psychologischer Erkenntnis der innersten Natur unseres Volksthumes dieselbe vorgegangen ist. Die Garantie des Erfolges lag für sie in der Erkenntnis der Unvereinbarkeit des warmen, lebendigen, heiteren und phantasiereichen Wesens des Österreichers mit der kühlen, verstandesmäßigen Richtung der neuen Lehre. Dieser Funke, den die endlosen Prädicantensermone, die Tractätlein und Religionsgespräche eine Zeit lang eingeschläfert hatten, musste wieder geweckt werden. Was die Mittel betrifft, deren sich die Gegenreformation zu diesem Zwecke bediente, so zeigen sich hier sehr von einander verschiedene Erscheinungen. Es ist ganz richtig, dass die aus Italien gekommene Barockkunst mit ihrem Pomp und Glanz, mit ihrer Sinnesfreude und Heiterkeit die Bestimmung hatte, als mächtiger Contrast gegen die Kunstfeindlichkeit, Kahlheit und Öde des evangelischen Gottesdienstes auf das Gemüth und die Sinne des Volkes zu wirken, aber dieser Contrast konnte nicht auf einmal mit einem Schlage herbeigeführt werden. Der österreichische Barockstil beginnt nicht mit Prachtgebäuden, diese bezeichnen vielmehr erst den vollendeten Triumph der alten Kirche zu Anfang des XVIII. Jahrhunderts; sein Beginn hüllt sich vielmehr auch künstlerisch in das Gewand der Ascese, der Demuth, des Klosterlebens. Jene strengen Orden, welchen Mathias, Ferdinand II. und III. zahlreiche Kirchen und Klöster in Österreich bauten, die Kapuziner, die Carmeliter etc., lehrten nicht nur den Geist der Selbstabtödtung und Buße, sondern sie vertraten ihn auch durch ihre äußere Erscheinung, ihr Kleid, ihre Behausung und die Kunst ihrer Gotteshäuser. Daher tragen die ersten Erscheinungen des Barockstiles in Österreich nicht das Gepräge jener stolzen Centralbauten, Kuppelkirchen und palastartigen Stiftsgebäude, wie sie später unter anderen geistigen Verhältnissen die Fischer von Erlach, die Bibienas, die Dienzenhofer errichtet



Abb. 53. Carmeliterkirche in Wien.



ıaben, sondern sie huldigen vielmehr einer, wenn es zu sagen rlaubt ist, beinahe fanatischen Einfachheit. Die Vorbilder kamen elbstverständlich aus der italienischen Heimat dieser Mönche.

Man hat also zuerst von jener Vorperiode des Barockstiles, er klösterlichen, zu sprechen. Unter der Regierung des zweiten erdinand erschwerten die endlosen Kämpfe und die finanzielle rschöpfung der Erblande die Kunstthätigkeit noch sehr. Obwohl er Barockstil in seinem Heimatlande Italien um jene Zeit bereits n hoher Blüte stand, konnte er aus diesen Gründen damals noch ıicht nach dem Norden vordringen, aber wir begegnen doch schon elbst unter dem genannten Regenten einigen Vorboten des kommenlen. Sehr einflussreich ist in dieser Beziehung z. B. der Orden ler Carmeliter, aus dessen Reihen ein energischer, geistreicher Mann in Österreich aufgetreten war, Dominicus a Jesu Maria, jener feurige Apostel, dessen Einfluss die Wendung der Dinge auf dem weißen Berge nicht zum geringsten Theile zuzuschreiben ist. Wir besitzen in Wien in der Carmeliterkirche der Leopoldstadt einen Bau, welcher mit diesem Manne zusammenhängt und ein sehr wichtiges Architekturwerk genannt werden muss (s. Abb. 53). Sie ist der Hauptıeiligen der katholischen Gegenreformation, St. Theresia, geweiht. n der Façade, dem allein künstlerischen Theile des Baues, bemerken ir auf die interessanteste Weise das Ringen deutscher Renaissancermen mit dem siegreich werdenden neuen Stile; Docken und enen schließen sich der älteren Manier an, ja in dem pyramidalen fbau liegt beinahe noch eine leise Reminiscenz der Gothik, wie die deutsche Renaissance davon nie sich loszureißen vermocht te, aber die Monumentalität der Verhältnisse, das Giebelsystem, e Voluten verkünden bereits das Neue. Die kahle Erscheinung, die st totale Ornamentlosigkeit haben ganz das klösterliche Gepräge seres frühesten Barockstiles. Auch in dem von der frommen emahlin des Kaisers, Eleonora von Mantua, 1642 vollendeten armeliterinnenkloster in der Stadt, zu den Siebenbüchnerinnen enannt, zeigten vor seinem Abbruche die italienischen Wandelahnen mit ihren Bogenstellungen diese frühbarocke Klosterarchitektur Italiens.

Außerordentlich wichtig ist die Regierungszeit des dritten Ferdinand, während welcher sich der Sieg des neuen Stiles vollends entschied und neue Künstlerinvasionen aus dem Süden

eine festere Stilrichtung begründeten. Seit den frühesten Tagen der ersten Renaissance hatte das Einwandern der Italiener hier zu Lande nicht aufgehört. Viele von ihnen haben sich seit dem ersten Ferdinand in Österreich festgesetzt und wahre Künstlerdynastien gegründet, welche bis zu Ende des verflossenen Jahrhundertes in ihren Abkömmlingen nachweisbar sind. Derlei Meister waren z. B. die mailändischen Spazzio, die Allio, die Ferrabosco, die Della Stella u. s. w. Andere kamen bloß als Zugvögel, häufig nach ihres Volkes Sitte im Winter wieder nach ihrer Heimat kehrend, sie begegnen zu Hunderten in unseren Kunstregesten. Nicht wenige von all diesen Fremden, welche die Renaissance und die Barocke in Österreich angebahnt haben, stammen aus jenem Paradiese der oberitalischen Seen, besonders vom Comosee, wo ja schon in den Zeiten der alten Römer ein berühmtes Geschlecht von Maurern, die Comacinischen Maurer, gelebt hatte, deren Namen wir in Urkunden bis ins späte Mittelalter antreffen. Mendrisio, Como, Lugano sind ihre Heimatsörter, und auch jetzt sollte eine solche Comacinische Familie von der allergrößten Bedeutung für die Kunst unserer Gegenden werden. Es ist die Familie der Carlone, auch Carlone Cannevale genannt, welche sich fruchtbar wie kaum eine andere in zahllosen Mitgliedern über alle Theile der Erblande ergoss, in Wien noch in den späten Tagen des Josephinismus durch den Erbauer des militärärztlichen Bildungsinstitutes „Josephinum“ mit einem Repräsentanten auftreten kann, aber auch außerhalb Österreichs, in Genua und Piemont, in Passau und sonsten geschaffen hat. Sie waren Architekten, Maler, Bildhauer und Stuccatore. Ihnen annähernd, rührig und bedeutsam erscheinen die Orsi, die Verda, (Grabkapelle der steirischen Erzherzoge im Dom zu Sekkau), die Sciassia, lauter Künstler von eigens charakteristischer Decorationsrichtung. Dieses decorative Element bekundet sich ganz vorzugsweise in der Richtung der Carlone und ihrer Geistesverwandten mit dem verschwenderischen Gebrauch, welcher von der Stuccatur als belebendem Ornamentmittel der constructiven Theile gemacht wird. Die Architektur ihrer Kirchen an sich ist dabei fast immer eine höchst einfache, so dass sich diese Phase des österreichischen Barockstiles in constructiver Hinsicht noch ziemlich an die erste, klösterliche anschließt. Ja, nicht selten präsentieren sich solche Carloneske Bauten von außen in zierlosester

ahlheit, nur die etwas reichere Façade ist ohne organischen Zummenhang mit der Construction wie eine Theater-Coulisse vor:stellt, dafür empfängt uns im Innern aber ein bisweilen bis zur berladung gehender Reichthum von Stuccodecoration in allen heilen. Im Grundrisse huldigt man mit Vorliebe noch dem :incipe der späteren römischen Renaissance, dem einschiffigen inghausbau mit beiderseits angebrachten Kapellenreihen, deren ltäre somit mit ihrer Achse senkrecht gegen diejenige des Langiuses stehen. Oftmals erweisen sich die in Rede stehenden ünstler als gewandte Umgestalter mittelalterlicher Kirchen, bei elchen dann immer die gothischen Seitenwände durchgebrochen urden, um jene Kapellenreihen beiderseits anfügen zu können. ine Probe davon ist schon unter Ferdinand III. die äußerst änzende Barockisierung der alten drei Langschiffe in der Wallhrtskirche zu Mariazell (die Kuppel und Chorpartie sind in äterem, strengern Charakter ausgeführt) durch Domenico Sciassia 48, ebenfalls einen aus der Gegend von Como stammenden eister, welcher auch die herrliche Stiftsfaçade von Sanct Lamecht in Steiermark errichtet hat. Und noch bedeutsamer :staltet sich dieses Princip in dem Umbaue der ehemals gothischen irche der Carmeliter auf dem Hofe in Wien, damals noch den suiten gehörig, welche über Veranlassung der mantuanischen aiserin Eleonore seit 1662 durch die Carlone auf geniale Art modersiert wurde, bei welcher sie die Giebelconstruction mit Motiven :s profanen Palastbaues und namentlich die monumentale Terrassenilage großartig zu gestalten wussten. Der Bau wurde für Österreich in typischer Wichtigkeit und hat dem Stile die breiteste Bahn :brochen. In der Kirche der Serviten in der Rossau begegnen ir bereits der Hinneigung zur kuppelgekrönten Centralanlage. uch sie ist ein Carlonisches Werk, sowie endlich in derselben adt noch die Dominikanerkirche, welche mit ihrer römischen içade und dem vornehm reichen Stuccoschmuck des Innern als s vornehmste Beispiel der gedachten Richtung zu betrachten . Ebenfalls Umbau einer mittelalterlichen Anlage, erfuhr sie um 70 die jetzige Modernisierung. Auch mehrere der einstigen Stadtore Wiens mit ihrem festungsmäßigen Charakter waren Werke :r genannten Architekten.

In Prag beherrschen um jene Zeit vor allem die Baumeisterfamilien der Orsi und Luragho das Terrain. Auch sie drücken den alten Bauten das neue Gepräge auf, so der Ägydiuskirche in der Altstadt. Martino Luragho im Verein mit Dominico Orsi bauen um 1671 am Galluskloster, werden aber durch die Großartigkeit, welche Giovanni Simonetti, ein Südtiroler, an dem imposanten Palais Czernin entwickelt, in den Schatten gestellt. Auf die frühere Barocke von Prag wirkt auch der Einfluss derjenigen von Genua, namentlich die krause Phantastik des Guarini, wovon sich einige Nachahmungen erweisen lassen. Aber auch Mailändisches zeigt sich im Waldstein-Palast (1623—27).

In Salzburg begegnen wir einem verwandten Schauspiele. Hier ist es wieder ein Italiener, Gasparo Zugalli, welcher vor dem Auftreten des classischen Meisters der Barocke, J. B. Fischer von Erlach, tonangebend war. Er war unter Erzbischof Max Gandolf aus München nach Salzburg berufen worden, wo er 1686 die Erhardtkirche, diejenige im Nonnthal und anderes auf theatralisch prachtvolle und reich decorative Weise errichtet hat.

Auf Innsbruck erstreckte sich ebenfalls in dieser Periode der Einfluss der Carlone sowie venezianische Richtungen. Für ersteren gibt z. B. die Kirche der Ursulinerinnen (1700 begonnen) eine Probe, jene des Stiftes Wilten (1651—1665), aus einem gothischen Bau umgewandelt, stellt sich als eine echt Comaskische Decoration von etwas schwerfälliger Formensprache dar, desgleichen die Mariahilfkirche daselbst. Die von dem berühmten Arzte Guarinoni erbaute Servitenkirche zu Volders bei Hall, 1654 eingeweiht, verräth deutlich auch aus der Spätrenaissance herrührende Formen, während die spätere Stiftskirche des Klosters Stams an die bei uns in Österreich seltenen Motive florentinischer Barocke in der Art des Buontalenti erinnert. Die Innsbrucker Jesuitenkirche dagegen hält sich, wie damals alle dieses Ordens, an das Vorbild der Mutterkirche, S. Gesu, in Rom und hat strenge constructive Formen, ähnlich auch jene in Hall und Linz.

Wir könnten Ähnliches beinahe von allen größeren Städten Österreichs in ermüdender Fülle vorbringen. Graz und Brünn, Olmütz und Troppau, Linz, Laibach und Klagenfurt wurden in dieser Epoche von dem Strome der geschilderten Decorationsarchitektur oberitalienischen Gepräges berührt. Hervorragend

großartiger sind das ebenfalls Carloneske Stift Garsten in Oberösterreich, welches Giovanni Battista Carlone geistreich und prächtig 1677—1693 errichtete, endlich Kremsmünster, in welchem seit 1680 die Architekten derselben Familie Reminiscenzen ihres Schaffens am Passauer Dome effectvoll zur Geltung zu bringen wussten. Auch die Bauten des Stiftes Lambach (1652—1664) gehören hieher.

Dasjenige, was wir österreichischen Barockstil nennen, ist übrigens eine proteusartige Erscheinung, ein Mosaik von buntester Zusammensetzung. Nicht überall treten diese oberitalienischen oder genuesischen Strömungen in jener Zeit so ungetrübt und rein erkennbar entgegen, vielfach mischt sich auch mit solchen italienischen Einflüssen in sehr energischer Weise das herkömmliche Element der einheimischen Renaissance, jene Stilform, welche in ihrer letzten Ausblüte unsäglich kraus und verwildert geworden war. Wir haben in unserem Lande noch unzählige Proben davon. In der eigentlichen Architektur repräsentiert diese wenig erquickliche Richtung noch manches Profangebäude, namentlich Bürgerhäuser und kleinere Schlösser auf dem flachen Lande, wo der Grundriss und der Aufriss mit dem tiefen Flur und den Giebeldächern, Erkern und hohen Schornsteinen sich noch ganz an das deutsche Renaissanceschema hält, die überladene Ornamentik aber überall schon deutlich der neuen, aus dem Süden gekommenen Manier nachstrebt. Ein prächtiges Beispiel dafür ist das originelle Eckhaus des katholischen Casinos in Innsbruck. Ganz besonders aber hat dieser Übergangsstil in Kircheneinrichtungen sich üppig entfaltet und uns in zahllosen holzgeschnitzten Altären Paradigmen hinterlassen, welche mit ihren gewundenen, mit vergoldetem Schnitzwerk bedeckten Säulen, hohem Aufbau, meist blauem Hintergrund äußerst charakteristisch erscheinen. In den holzgeschnitzten Figuren solcher Altäre, welche meist den gemalten natürlichen Fleischton in Verbindung mit vergoldeten oder sonst metallisch glänzenden Gewändern zeigen, hat sich hier sogar noch ein später Überrest der Fassung von mittelalterlichen Flügelaltären erhalten.

Dagegen tritt mit dem Fortschritte des Barockstiles die Behandlung des Holzes im Naturton immer mehr in den Hintergrund, namentlich dort, wo dieses Material architektonisch verwendet wird, wie z. B. bei der Ausstattung von Interieurs. Für die deutsche

Renaissance ist das Täfelwerk der Wände und der Holzplafond etwas Wesentliches. Zwischen diesen warm wirkenden Verkleidungen war für die Werke des Pinsels nur in dem herumlaufenden Friese über den Wandlambris und in den Feldern der Decke Spielraum gelassen. Auch hier tyrannisierte die Tischlerei die große Kunst, und es hat sich darum das monumentale Fresco in der deutschen Renaissance nie entwickeln können. Schon mit den oben geschilderten Anfängen des Barockstiles trat eine Wendung ein. Zunächst verdrängte die Stuccatur Holzconstruction und Decoration. Die Intarsia (eingelegte Holzverzierung) kommt in Abnahme, an die Stelle der Decorationen in der Fläche oder bloßen architektonischen Profilierungen im Holzmaterial tritt nun das Stucco mit seiner Plasticität, mit seinem lebhaften Spiel von Licht und Schatten, endlich mit den höchst bewegten malerischen Formen statt der geometrischen Ornamentation von früher. Die ältere Periode, wie sie durch die Carlone charakterisiert wird, hält sich meistens noch an den gleichmäßigen weißen Kalkton der Stuccaturen, doch kommen auch bereits theilweise Vergoldungen vor, wie einige der Seitenkapellen in Mariazell oder der runde Saal im Castel di buon consiglio in Trient prachtvolle Proben darbieten. Das ganz polychrom bemalte Stucco begegnet erst, und auch da nicht allzuhäufig, in der Periode Karls VI. und später.

In der Decoration der Plafonds vollzog sich nun allmählich ein merkwürdiger Fortschrittsprocess. Hatte die Stuccatur mit ihrem üppigen Prunk auch die einfache Täfelung der früheren Zeit hier verdrängt, so blieb doch auch noch bei dieser neuen Verzierungsweise beiläufig bis gegen Ende des XVII. Jahrhunderts die Anordnung mustergiltig, dass auch die Stuccatur an der Decke, wie früher die Holzverkleidung, sich in verschiedene Felder eintheilte, innerhalb welcher dann die Frescomalerei zum Worte kam, jedoch auch noch nicht bedeutender und großartiger als in der deutschen Renaissance. Es bilden sich zwischen den Stuccaturen cartouchenartige Öffnungen, Ovale, Kreise, Vierecke und andere Vertiefungen, in welchen der Pinsel zwar seines Amtes waltet, aber nur in bescheidenen Dimensionen und mit kleinen Figürchen zu wirken vermag. Sehr beliebt ist daher an solchen Stellen die Anbringung der dem spielenden Geiste des Jahrhunderts überhaupt sehr angemessenen rebusartigen Embleme, Imprese, Icones u. dgl.

r sie als Devisen von fürstlichen Geschlechtern, Illustrationen
ahlsprüchen etc. so häufig vorfinden. Erst als die Entwick-
les Barockstiles im größeren architektonischen Geiste die
nalerische, aber doch kleinliche und überhäufte Pracht des
n Stuccaturwesens durch mächtige constructive Formen rein
ktonischer Natur ersetzt hatte, als die Flachdecke, das Spiegel-
e und die Kuppelschale in einer späteren Periode von dem
n plastischen Zierat mehr befreit worden war, da erst
n sich die Schöpfungen der Palette dehnen und recken und
lossalität des monumentalen Frescos gedeihen. Es würde
t führen, von jener älteren Gattung der in die Stuccofelder
apselten Malereien viele Beispiele aufzuzählen, sie liegen
as sehr nahe und sind fast in allen der aufgeführten Kirchen
Rede stehenden Periode zu sehen. Zu erwähnen wäre nur
Bedeutung halber ein Künstler, welcher, wie es scheint,
nicht als Bahnbrecher, so doch als einer der hervorragendsten
er der Richtung in Österreich zu betrachten ist, der aus
ailändischen gekommene Carpoforo Tencala, welchen alte
te, wenn auch übertrieben, feiern, dass er das Fresco wieder
gebracht habe. Von ihm sind die schönsten Deckengemälde
n reichgeschmückten Trauttmansdorffischen (jetzt Lam-
hen) Schlosse Trautenfels in Steiermark, jene der Domini-
irche in Wien, aber er hat seine Thätigkeit selbst weit hin-
ch Mähren ausgebreitet. Gegenüber all diesen noch immer
maßen mit den Traditionen der deutschen Renaissance zu-
nhängenden Erscheinungen bekundet die Epoche der
turblüte auch wieder echt südliche Symptome, so gibt sich
n ihrer Vorliebe, die Eingänge der Seitenkapellen im Stile
iumphpforten mit lagernden Michelangelesken Zwickelfiguren
alten, ferner in der fast immer wiederkehrenden Schmückung
andpilaster mit geflügelten Engelsköpfen und grotesken-
hängenden Trophäen, endlich aber überhaupt in der
ugung des figuralen Elements das Italienische kund. Für
umphbogen haben wir glänzende Paradigmen an den Kapellen
nannten Kirche am Hof in Wien von Silvestro Carlone, für
er Pilastermotive schon ein sehr frühes Beispiel in der
der Inviolata zu Riva am Gardasee von dem Römer
Retti.

Man muss bei der Beurtheilung dieser Dinge in Österreich den Blick aber immer auf das Mutterland des Stiles, Italien, zurücklenken. Hier vollziehen sich alle Processe des Werdeganges natürlich viel früher, oft um ein halbes Jahrhundert und mehr. Während also die Anfänge der Barocke diesseits der Alpen erst ziemlich langsam Wurzel gefasst haben, von ihren Importeuren in die Hände der einheimischen Meister übergegangen sind, sich dort sogleich mit den Elementen der noch sehr widerstandskräftigen deutschen Renaissance vermischten und auf diese Weise schon wieder eine Trübung entstanden war, welche man gewissermaßen eine Barockisierung der Barocke nennen könnte, der aber ein locales Gepräge nicht abzusprechen ist, hatte sich im Süden längst schon eine reformierende Tendenz gegen jene ursprüngliche Färbung des Stiles mächtig geltend gemacht. Die ersten Erscheinungen der Barocke in Italien gehen von der Nachahmung und Überbietung des Michelangelesken aus. Dadurch wurde der ganzen Kunstweise der dominierende Charakter des eminent malerischen Princips aufgedrückt, welchen sie auch trotz aller Reformen im ganzen bis zu ihrem Ende bewahrt hat. Malerisch ist in diesem Stil die wirkungsvolle Anlage des Grundrisses, die große Bedeutung des Perspectivischen, die Erzielung von Schatten- und Lichteffecten durch gekrümmte und geschweifte Flächen, die Scheinwirkung der coulissenmäßigen Façaden, welche sich um das konstructive des Inneren nicht kümmern; malerisch das gesammte Streben auf den Effect und die Loslösung der wild umherschwärmenden Ornamentik von den Gliedern des architektonischen Grundkörpers; malerisch endlich der unersättliche Drang nach Leben und Bewegung aller Theile sowie nach Farbe, Glanz und Gold. In immerwährender Übertreibung war diese Richtung endlich oft bis zum Sinnverwirrenden, Bizarr-phantastischen, ja Ausgelassenen und Verwilderten gekommen, wovon manche Schöpfungen eines Borromini, Guarini u. a. als classische Zeugnisse dastehen. Ein Italiener selbst, der zu den reformatorischen Gegnern der Manier gehörte, hat diesem extravaganten Wesen den treffenden Namen des stilo papagallo — Papageienstil — gegeben. Die Entartung der Plastik trug dazu nicht unwesentlich bei. In diesem Kunstzweige war jedes Bewusstsein von seinen Grundgesetzen der Bewegung in der Ruhe und der Ruhe in der Bewegung abhanden gekommen und ins Gegentheil



kehrt worden. Die Grenzen der Künste verschwanden, und der
om des Malerischen flutete schrankenlos ins Schwestergebiet
:r. Die höchste Aufregung, die glühendste Leidenschaft, alle
ırme der Seele, welche der Maler kaum mit all den reichen
:teln seiner Technik, ja kaum der Dichter mit den Worten der
:ache zu schildern vermag, bemühte sich nun der Meißel im
ten, starren, weißen Steine auszudrücken. Und was durch den
ßen physiognomischen Ausdruck dabei nicht gelingen wollte,
u mussten heftige, wilde, zuckende Bewegungen des Körper-
ıen beihelfen, und schließlich theilte sich dieses malerische
ber selbst den materiellen Nebendingen mit, so dass die
wänder, Haare und Locken nur mehr wehend und fliegend dar-
tellen für möglich gehalten wurde. Ja selbst die unplastischesten
ıge, Wolken, Thränen, Windhauche, Geistererscheinungen
.ssten sich aus dem harten Marmor herausschlagen lassen oder
rden in Gips geformt.

Mit dieser Charakterisierung wollen wir aber keineswegs den
rgebrachten Tadel über die Unnatur dieser Kunst wiederholen;
: mag es uns so nach verändertem Geschmacke von heute
heinen, aber sie ist es nicht, weil sie der Natur ihres Zeit-
:istes vollkommen entsprach. Das Gesammtbild dieser Zeit
igt dasselbe nervöse, zuckende Fiebern aller Gedanken und
mpfindungen. Ebenso himmelhoch jauchzend und zum Tode
:trübt, ebenso leidenschaftlich maßlos von Extrem zu Extrem
ürzend, das Leben theilend zwischen dem goldschimmernden
unksaale des Fürstenpalastes und der Geißelzelle des Mönches.
:hon die Renaissance Italiens hat neben den mannigfachen freien
erbindungen, welche der Kunstgeschmack eingegangen war, eine
n Zeit zu Zeit hervortretende Richtung gewiesen, deren Streben
hin gegangen war, diese mit der Zeit entstandenen Übertreibungen
ımer wieder zu reinigen. Neben den Praktikern, welche dem
itgeschmack, den localen Verhältnissen, ja dem Geschäfte
ldigten, gab es schon seit den Tagen Leon. Battist. Albertis,
aretes u. a. Theoretiker der Architektur der Renaissance. Es
ren Künstler, die zugleich Gelehrte gewesen sind. Ihnen allen
.webte die Monumentenwelt des Römerthumes als Ideal vor
gen, und Vitruvs architectura war der codex, auf dem ihre
ıstlerischen Grundsätze fußten. Naturgemäß musste das Schlag-

wort solcher Meister wie das jeder Reform immer lauten: Rückkehr zur Einfachheit statt bunter Üppigkeit und Phantastik; Beachten der althergebrachten Gesetze statt modehafter Willkür und Schrankenlosigkeit. Ihre Anwendung der Architektur auf die Bedürfnisse des Tages war immer bestrebt, das Neue an die alten Formen zu binden, sie sprechen immerfort von Basiliken und Atrien, auch wo es sich um Paläste italienischer Geschlechter des XVI. Jahrhunderts handelt, während die von ihnen bekämpfte Richtung, sorglos um das Herkömmliche und Antiquarische, neuen ihr selber unbewussten Zielen der Zukunft entgegenstrebt.

Diese merkwürdige Tendenz geht während der ganzen Periode der Barocke mit deren größten Übertreibungen parallel. Immer, durch das ganze XVI., XVII. und XVIII. Jahrhundert, gehen diese strengen, ernsten Mahner der Theorie neben den ausgelassensten Tollhäuslern des Überschwanges einher, und dieses ist der Verlauf des Processes. Nachdem, wie wir gesehen haben, die mönchische Ascetik der katholischen Gegenreformation die Barocke schier im härenen Kleide des Mönchsthums diesseits der Alpen eingeführt hatte, schlägt der Stil rasch in maßlose spielende Überschwenglichkeit um, welche eine Reaction, eine Cur auf dem Wege der Theorie nothwendig macht. Man greift auf diese antikisierenden Lehrmeister zurück und fällt zunächst in eine gewisse kalte Nüchternheit, die aber durch Ruhe und Größe der Erscheinung unleugbaren Wert besitzt, bis endlich nach dem Anfange des XVIII. Jahrhunderts hohe geniale Geister auf solcher Bahn zum classischen Gipfelpunkt des Stiles vordringen. Von da an geht es abwärts. Der duftige Blütenregen des Rococo überdeckt zwar eine Zeit lang noch die Steifheit der immer mehr an Macht gewinnenden Theoretik, aber nach der Mitte des Jahrhunderts erhebt der geistlose, pedantische Schulmeister immer kühner sein Haupt, und der ehemalige mächtige Strom des Barocco versandet endlich trostlos in dem akademischen Doctrinarismus des classicistischen und Empirestiles, sammt weiteren immer unerfreulichen Consequenzen.

Die großen Namen, an welche sich die theoretische Sanierung der beginnenden Barocke in Italien knüpft, sind vor allem Barozzi-Vignola, Serlio und Palladio. Jeder von diesen, noch dem XVI. Jahrhundert angehörigen Architekten war in verschiedener Weise

gebildet und gelangte zu verschiedenen Resultaten, aber gleichmäßig giengen sie vom gewissenhaften Studium altrömischer Baukunst aus und zeigen ihre doctrinäre Richtung schon dadurch, dass jeder von ihnen, vom Ideale seines Vitruv begeistert, Lehrbücher über die Architektur, Theorien über die Säulenordnungen hinterlassen hat, welche unablässig bis ins XVIII. Jahrhundert die Bildungsquelle der Späteren abgegeben haben. Auf diese Geister griff man nun zurück, wo in allen Landen man sich aus dem Wirrsal der überhandnehmenden Willkür nach Einfachheit zurücksehnte, nicht nur in Österreich. Ganz besondere Bedeutung haben diese Theoretiker auch für die Barocke Frankreichs, wo ja Serlio gelebt und gewirkt hatte. In diesem Lande ist die purificierende Tendenz von stetiger und energischester Fortwirkung, hier kam auch das akademische Wesen am frühesten zum Durchbruch, aber die Bewegung in Frankreich ist eine Sache für sich und hat mit derjenigen in Österreich während der eigentlichen Barocke absolut nichts zu thun. Sie hat dorthin gewirkt, nach Ländern, wo die directe Berührung mit Italien nur eine schwache war; daher ist das nördliche Deutschland, Polen und Russland von der Barocke Frankreichs beherrscht. Österreich aber, Italiens Nachbar, hat directe Beziehungen mit dem Urquell des Stiles gehabt und beugt erst in dessen allerletzter Phase, sowie in der Rococoperiode sein Haupt gleichfalls dem dominierenden Einfluss von Paris.

Für Österreich ist neben den genannten großen Theoretikern der Spätrenaissance in ganz besonderer Weise ein anderer Architekt Italiens von großer Bedeutung, Vicenzo Scamozzi, um die Wende des XVI. und XVII. Jahrhunderts thätig; er ist allerdings kein so strenger schulmäßiger Reconstructeur im Sinne der römischen Antike wie die genannten, ja es fehlt ihm bisweilen nicht selbst an einem ziemlich phantastischen Zug sowie an Streben nach Effect, aber er hat doch wie jene durch eine gewisse stolze Schlichtheit seines Stils, durch grandios einfaches Wirkungsvermögen und durch die Ablehnung aller kleinlichen theatralischen Tändelei in enormem Grade mustergebend gewirkt. Dazu kommt, dass sein Lebensgang gerade unser Vaterland direct berührte. Nicht nur dass auch seine Architekturschriften frühzeitig in Österreich mächtige Verbreitung fanden, er selbst hat nicht nur in Oberitalien zahllose Bauten errichtet, sondern war auch in Prag und Galizien thätig,

baute bei uns Kirchen, Paläste und Festungswerke, endlich was das Wichtigste ist, er entwarf nach der 1598 stattgehabten Vernichtung des romanischen Domes von Salzburg acht Jahre später den Entwurf eines Planes für einen neuen daselbst, welcher die großartigste Kirchenanlage in Deutschland geworden wäre, wenn man die Inangriffnahme desselben gewagt hätte. Es wäre ein stolzer Prachtbau von kreuzförmiger Anlage mit drei Schiffen, centraler Kuppel und im Halbkreis abgeschlossenen Querarmen geworden. Die Vorlage bildete ein dreitheiliger Narthex, über welchem an der Façade zwei gewaltige Thürme emporstehen. Der Grundriss ist ein Mustergebilde von erquickender Klarheit, die Raumverhältnisse von großartiger Ebenmäßigkeit und der reine constructive Gedanke in seiner Sieghaftigkeit gerade gegenüber dem unlogischen und willkürlichen der früheren Kirchenanlagen so überaus wohlthuend, als bei denselben in der Regel die Innenräume in ihrer Disposition zu der Außenwirkung in einem nur theatralisch lügenhaften Scheinverhältnis stehen. Aber Scamozzis Project erlebte die Ausführung nicht. In dem bestehenden Dome der alten Bischofsstadt steht nur eine abgeschwächte Nachbildung vor unseren Augen (siehe Abb. 54). Ihr Urheber gehört wieder einer comaskischen Baumeisterfamilie Oberitaliens an, den Solari vom Luganersee, welche, in zahllosen Mitgliedern vertreten, seit dem XVI. Jahrhundert nicht nur in Italien, sondern auch in Südtirol, in Wiener-Neustadt und an anderen Orten Österreichs thätig erscheinen. Der Architekt des jetzigen Salzburger Domes, Santino Solari (1576 bis 1646), ist ein verständnisvoller und geistreicher Vereinfacher des übergewaltigen Projects Scamozzis gewesen und hat uns in seinem Werke noch immer eine der herrlichsten Schöpfungen barocker Kirchenbaukunst auf nicht italischer Erde hinterlassen. Wie mächtig solche Vorbilder auch noch in späteren Jahrzehnten gewirkt haben, zeigt ein Blick auf den jüngeren Theil d. h. das Querschiff und den Chor der Kirche in Mariazell, welche aller Wahrscheinlichkeit nach unter dem Einflusse des alten Fischer von Erlach entstanden sein dürften. Hieher gehört auch die Stiftskirche zu Pöllau in Steiermark (1701—1709). Ein anderes glänzendes Beispiel liefert die Peterskirche in Krakau (1597—1619), deren imposante, ruhig wirkende Hallen von Giuseppe Bucci begonnen und von dem mailändischen Jesuiten Bernardoni vollendet wurden (s. Abb. 55).

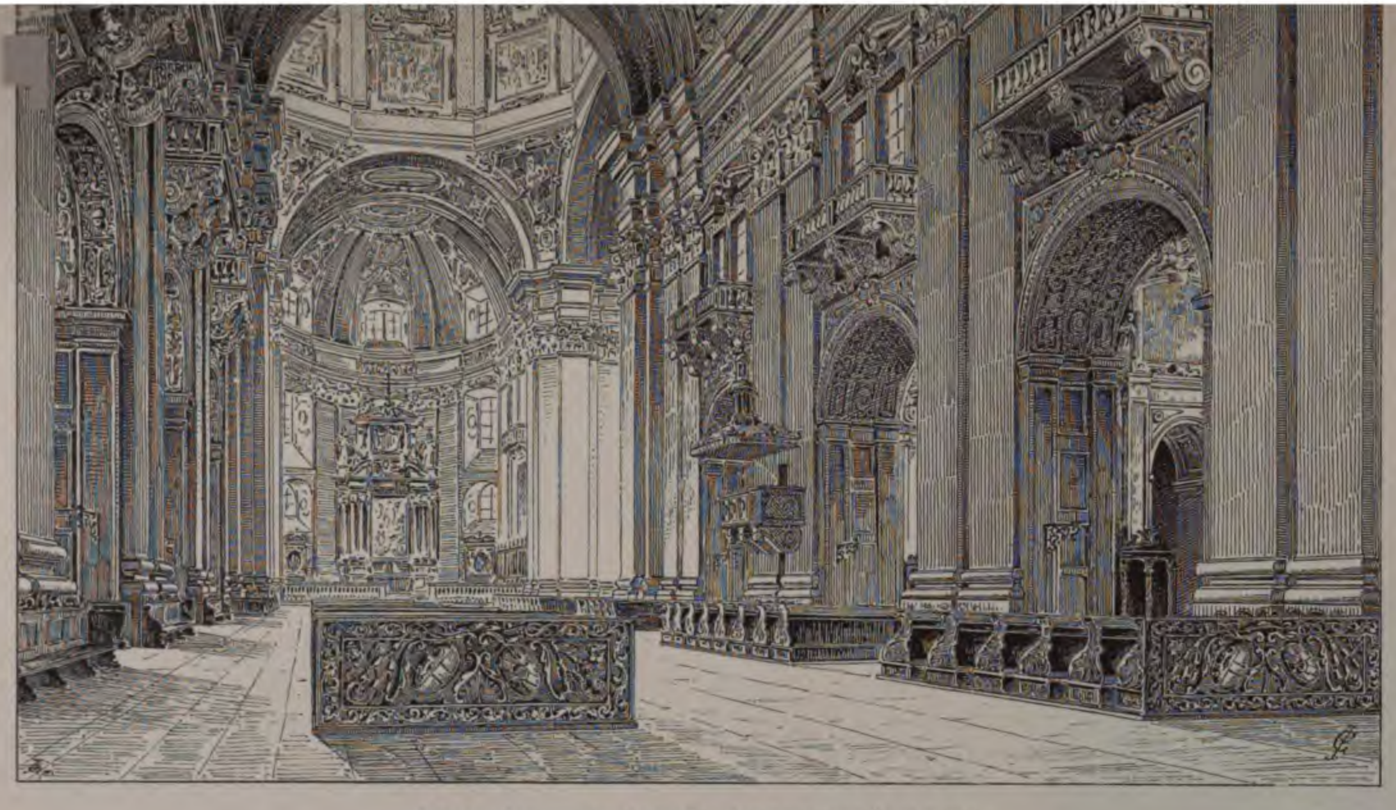


Abb. 54. Inneres des Domes in Salzburg, von Sant Solari.





Abb. 55. Peterskirche in Krakau.



dlich steht einige Schritte vom Salzburger Dome in Fischers
ι Erlach großartiger Universitätskirche ein Zeugnis vor unseren
gen, welches die unmittelbare Anregung an Ort und Stelle
:umentiert.

Wenn hier die einzelnen Entwicklungsphasen des Stiles
ιpp zu charakterisieren der Versuch gemacht wird, so kann
r nicht genug vor einem Irrthume gewarnt werden, welcher
vöhnlich aus der Lectüre derartiger allgemeiner, übersichtlicher
rstellungen zu erwachsen pflegt; man hüte sich sehr zu glauben,
s auch in der österreichischen Barocke diese verschiedenen
taltungen so genau nach dem Capitel des Lehrbuches abwech-
en und auf einander folgten. Es handelt sich da um die
eichnung von großen Hauptströmungen, dieselben giengen
ı mächtig durch das Ganze, aber auf die erste, mönchisch
nge Richtung folgt nicht überall gleich in den weiten Erb-
len die fröhliche Decorationskunst der Comasken und dann
der die purificierende Classicistik, sondern das alles flutet fast
ıahe noch bis zum Schlusse der Barocke bunt durcheinander.
:r sind die localen Verhältnisse die entscheidenden, aber auch
ıere. Klosterarchitekturen hielten sich noch spät im XVIII.
rhundert an die Kühlheit der Ferdinandischen Bauart, ärmere
l entlegenere Landkirchen bewahrten mit dem billigeren Mate-
e des Holzes lange noch jene Formen der Altäre, in denen
Barocke schon aus technischen Gründen von Reminiscenzen
deutschen Renaissance durchdrungen ist, und namentlich im
fanbau des Palastes und Bürgerhauses hat die oberitalische
ccodecoration das Terrain dem classischen Constructionsbau
niemals abgetreten. Wie sehr das Material hier entscheidend
kt, zeigt sich z. B. im äußersten Süden des Reiches; die Kirchen
bachs und anderer Orte in Krain, viele im Küstenland, auch in
ltirol haben durch den Marmorreichthum jener Provinzen in
:n Altarbauten ein eigenes Gepräge, sie schließen sich gewissen
ıenischen Formen an, welche mit diesem kostbaren Stoffe in
stischem Zusammenhange stehen, und hier waltet deshalb der
ıische Einfluss einer allerdings späteren Epoche vor.

Das Ende des XVII. Jahrhunderts wird durch eine höchst
:ressante Künstlererscheinung bezeichnet, welche auf dem
ıschen Boden, auf dem sie künstlerisch erwachsen ist, zwar an

Verwandtes angrenzt, für unsere Heimat aber vollkommen originell hervortritt und ein höchst folgenreiches Wirken entwickelte. Man kann von dem berühmten Fra Andrea dal Pozzo (1642—1709) nicht sprechen, ohne seines Ordens zu gedenken, aus dessen ganzem Geiste sein Kunstempfinden hervorgegangen ist. Schon oben war davon die Rede, dass die Gesellschaft Jesu die Aufgabe der Gegenreformation von einem der Maxime der strengen Mönchsorden Carmeliter, Kapuziner etc. entgegengesetzten Standpunkte auffasste. Sein Geist ist ein aristokratisch herrschender, das Äußerliche wählt er nach den Gesichtspunkten fürstlichen Glanzes, geistig wirkt er durch hohe wissenschaftliche Bildung und vollendete Formen des umgänglichen Verkehres. Der mächtige Einfluss der societas umfasste alle Monarchen, den ganzen Adel und die Gelehrtenwelt des Katholicismus; sie ersah wohl, dass einem so mächtigen Wirken ein prunkvoller Rahmen geboten werden müsse, und begriff ferner sehr gut, wie sich solche Prachtentfaltung mit dem kunstliebenden und phantasievollen Wesen der südlicheren Nationen und also auch der stets von südlicher Cultur durchdrungenen Österreicher herrlich vertrage.

Der Jesuitenorden verfügte in seinen über die ganze Welt verbreiteten großartigen Institutionen über so reiche Mittel der wissenschaftlichen und technischen Unterweisung, dass es nicht wundernehmen kann, wenn wir eine ganze Armee, wie von Gelehrten, so auch von Künstlern aus seinen Reihen hervorgehen sehen, die dann einmüthig alle ihre Kräfte den Zielen des Ordens widmeten. Auch ein Pozzo fand daher schon als Knabe im Kloster jenen Unterricht in Mathematik und Perspective, welche ihn später zum größten, fast übermüthigen Virtuosen der Perspectivmalerei und architektonischen Scheindecoration gemacht haben. Er wirkte wohl schon in jungen Jahren an jenen lateinischen Schülerfesten und ludi scenici mit, für welche er später so unübertroffen großartige, von der fruchtbarsten Phantasie zeugende Theater entwarf. (Siehe Abb. 56.) Die prachtvolle Ordenskirche, welche Vignola den Jesuiten in Rom gebaut hatte, der erhabene Bau des Gesu, zeitigte in unserm Pozzo jene Gedanken, mit welchen er, an der einfacheren Größe jenes Meisters ansetzend, das Kunstprincip seines Ordens bis zu jenem Gipfelpunkt steigerte, welcher Architektur und Decoration des Gotteshauses fast bis zur Jubelhymne in der Sprache der



Abb. 56. Theater von Andrea dal Pozzo.



nden Kunst zu erheben weiß. Sein erstes Werk für Österreich
er reich geschmückte, übrigens nur im Innern bedeutende
von Laibach. Nachdem er dann in seiner Vaterstadt Trient
eminarkirche errichtet und eine kurze Zeit in Bamberg ge-
hatte, entfaltete der wunderbare Mann in den letzten Jahren
s Lebens (seit 1705) eine fast unbegreifliche Thätigkeit, welche
ıaus Wien gewidmet ist. Als Architekt wie als Maler gleich-
ıtend thätig, hat er hier sein Meisterwerk, die prachtstrahlende
ıalung der Universitätskirche geschaffen, wobei er an den Grund-
der älteren Michaelskirche seines Ordens in München anknüpfte,
ilteren Renaissancecharakter dieses Baues aber geradezu genial
rocke Pracht zu übersetzen verstand und die bunte Stucco-
tektur ebenso meisterhaft wie die überreichen täuschenden Per-
ivmalereien des Tonnengewölbes mit eigener Hand zu bemei-
wusste. Eine nicht minder imposante Meisterleistung ist sein
nplafond mit den Thaten des Hercules im großen Saale des
ich Liechtensteinischen Palastes in der Rossau; neben diesen
n umfangreichen Werken malte er in dieser kurzen Zeit auch
die Plafonds in der alten Universitätsbibliothek, im natur-
rischen Cabinet der ehemaligen Jesuitenuniversität, im kaiser-
n Lustschloss Favorita (Augarten), in den Kirchen der
nicaner und bei St. Anna. Was das rein Architektonische an
n Entwürfen anbelangt, so lehnt er sich in manchen Dingen
orromini an, aber es lebt in seiner Formensprache und Orna-
ik auch gar vieles, was seine Herkunft aus den schon voraus-
ıgenen Phasen des Barockstiles auf deutscher Erde nicht ver-
ıen kann. Pozzos Einfluss ist mannigfach in Österreich und
schland zu verspüren, besonders wo Niederlassungen seines
ns waren. Hervorragend nennen wir die majestätische Jesuiten-
e in Görz mit dem gemalten Hochaltar von dem Jesuiten-
bruder Christoph Tausch, der auch in Schlesien baute; den
zreichen Marmoraltar von Pozzos Bruder Lorenzo, gleichfalls
ten, in der Pfarrkirche zu Bozen, sowie den noch prächtigeren
en Carmelitern in Trient; endlich ist der Hochaltar in der
kirche zu Klagenfurt eine directe Wiederholung von dem-
en in der Wiener Universitätskirche.

Von ganz anderer Art zeigt sich ein für Wien und Österreich
wichtiger Künstler, dessen Stilrichtung zum Theil durch die

Barocke Venedigs, zum Theil durch die bolognesische Art bestimmt war, Lodovico Ottavio Burnacini, ein gebürtiger Friuleser und Verwandter des berühmten, um den Entsatz von Wien 1683 verdienten Kapuziners Marco Aviano, der ihn an Kaiser Leopold empfahl. Übrigens entstammt auch er aus einer Künstlerfamilie, welche schon seit früher zu Österreich Beziehungen hat. Seine Thätigkeit zeigt ein außerordentlich merkwürdiges Janusgesicht. In seinen für die Dauer bestimmten, ernstgemeinten Bauten ist er kahl und trocken, wie das z. B. der Leopoldinische Tract der Wiener Burg beweist, dagegen entfaltet er eine überreiche Phantasie und glänzenden Prunksinn in seinen zahlreichen Theaterscenerien, mit welchen er für den die Oper außerordentlich liebenden Kaiser zeitlebens (er starb sehr alt 1707) beschäftigt war. In letzterer Hinsicht bildet er den Übergang zu den Bibiena, welche allerdings für Österreich die eigentlichen Classiker der barocken Prachtentfaltung genannt werden müssen. Burnacini als der Liebling des Kaisers erklomm die höchsten Ehrenstellen am Hofe, war zu Wien, Ebersdorf, Laxenburg etc. reich beschäftigt und übte zeitlebens einen gewissen Druck auf die übrigen Architekten aus, unter welchen sich der damals noch jugendliche J. B. Fischer, dessen Vorgesetzter er war, ziemlich mühsam emporarbeiten musste. Sein eminent decorativer Sinn bewies sich nicht bloß in der feenhaften Inscenierung des pomo d'oro und anderer Theaterstücke, sondern tritt auch in einzelnen Monumentalwerken, wie in dem oberen Theile der Pestsäule am Graben zu Tage.

Die zahlreiche Familie der Galli-Bibiena reicht bis ins XVI. Jahrhundert zurück und ist mit der Malerschule der Carracci innig verbunden. Ihr Vorfahr in jener Zeit war ein Schüler des Francesco Albani. Selbst Maler und auch als Architekten sind die späteren Bibiena dem malerischen Princip immer treu geblieben. Giovanni Marias Söhne Ferdinando (1657—1743) und Francesco (1659 bis 1739), dann Ferdinandos Sohn Giuseppe (1696—1757) sind für Österreich die wichtigsten, aber mit einer Reihe anderer Verwandter erstreckten sie ihre Thätigkeit auch über Italien, Spanien, Portugal, Lothringen und Deutschland. Ferdinando, auch als Kunstschriftsteller thätig, war aus Parma in die Dienste des spanischen Königs Karl III. nach Barcelona gekommen, zog mit dessen Gefolge aber dann nach Wien, als derselbe als sechster



Karl den Thron bestieg. Hier fand er seinen Bruder Francesco schon seit längerer Zeit beschäftigt vor, der sich vor Fischer daselbst neben Burnacini einer sehr großen Beliebtheit erfreute. Ferdinando zog außerordentlich viel Schüler heran, erblindete gegen Ende seines Lebens und überließ seine Arbeiten größtentheils seinem fast gleich begabten Sohne Giuseppe. Trotz der Verbreitung dieser Künstlerfamilie ist es sehr schwer, in Österreich ihnen zugehörige Werke nachzuweisen, wie in anderen Ländern, welche sich um jene Zeit eines besseren Standes der Kunstliteratur erfreuten. Wir hören zwar unendlich viel von Theaterprospecten, Entwürfen zu Illuminationen, Feuerwerken und dergleichen, welche von ihnen herrührten, wenig aber von Monumentalbauten. Als Karl VI. für den Bau der Karlskirche eine Concurrenz ausschrieb, lieferte Ferdinando ein Modell, wurde aber von Fischer geschlagen, geradeso wie derselbe Fischer früher schon seinen Bruder Francesco bei der Errichtung der Triumphbögen anlässlich des Einzuges Josefs I. in Schatten gestellt hatte. Dagegen aber habe ich die Überzeugung, dass die früher ganz mit Unrecht Fischer zugeschriebene Peterskirche in Wien eine Schöpfung der Bibiena sein muss — die Mitwirkung des Malers Antonio Bibiena ist sogar verbürgt. Ferdinandos Kunststil ist dem Pozzo ebenbürtig an Kühnheit der Erfindung, aber er überbietet ihn durch einen höchst gestimmten Sinn für das Heiter-festliche, es ist ein stetes Jubeln und Jauchzen aus der Fülle des Reichthumes und Glanzes heraus in seinen Erfindungen. Alles flutet bei ihm in satter, lachender Farbe, Gold und Marmor, weiß ist verpönt. Das Ensemble seiner Gold und Farben strotzenden Interieurs berührt unser Empfinden wie eine heitere, aus vollen Accorden geführte Melodie, die von der effectvollsten Instrumentation getragen ist. Die Construction ist ihm freilich nur ein Gerüste, über welches er seine Fluten von bunten Formen und Gestalten, Marmor und Goldornamentik, wie einen Blumenregen herabschütten kann, die Kirche ist ihm ein heiliges, aber darum nichts weniger als düsteres Theatrum, seine Kunst will uns im Gotteshause die Herrlichkeit des Paradieses zeigen, diese denkt er sich aber als den Hofstaat einer überirdischen Majestät, vor deren Augen nur Herrlichkeit, Glanz, Glück und Freudigkeit Platz finden dürfen. In der Peterskirche mit ihrem wunderbaren Kuppelraume versteht man eigentlich erst recht, dass

in der Barockkunst ein musikalisches Element liegt. Man schaue diese üppige Pracht nur einmal während eines musikalischen Amtes, man sehe dann, wie diese lächelnden, sehnenden, vor Inbrunst und Freude lachenden und weinenden Heiligen in ungezählten Scharen bis zur höchsten Kuppelhöhe hinauf unter den feierlichen Klängen sich drängen, schweben und bewegen, wie sie durch Gold und Farbe und wallende Weihrauchwolken herunterblicken, und man begreift, dass die Musik wesentlich zum Verständnis des barocken Kunstwerkes gehört. Bald ernst und majestätisch wie ein kunstvoll gebauter Fugensatz, bald schimmernd und glitzernd wie eine brillante Coloratur, so handhaben diese Meister ihr reiches Material von Formen und Farben, ohne sich dabei allerdings um die strengen mathematischen Gesetze der architektonischen Construction viel zu kümmern. Ihr Zweck ist zu begeistern, zu berauschen, zu betäuben, und sie treten zu diesem Zweck an alles, was Sinne im Menschen heißt, mit geradezu zauberhafter Gewalt heran.

Der Art der Bibiena verwandt muss der noch unbekannte Architekt sein, von welchem der erste Entwurf zu der 1717 errichteten Jakobspfarrkirche in Innsbruck herrührte, welche dann Claud. Delevo ausbaute und die Gebrüder Asam mit ihren effectvollen Fresken schmückten. Außerordentliches leistete Ferdinando bei den großen Feierlichkeiten bei der Canonisation des Johann von Nepomuk in Prag 1729 und schon früher 1723 mit seinen Söhnen anlässlich der böhmischen Krönung Karls in Prag, wo er die viel berühmte Oper inscenierte, die den Wahlspruch des Kaisers costanza e fortezza zum Titel hatte, und deren Pracht in Europa Aufsehen erregte. Von einem Schüler Ferdinandos, dem Wiener Johann Ospel, rühren die schönen Bauten des bürgerlichen Zeughauses und der Leopoldskirche in Wien her. In Pressburg dürfte der junge Antonio die perspectivische Scheinkuppel der Trinitarierkirche 1717 in der Art des Pozzo gemalt haben, endlich steht in dem deutsch-böhmischen Städtchen Gabel die 1699—1729 errichtete ehemalige Dominicanerkirche, ein Bau, welcher im Äußeren beinahe eine genaue Copie der Wiener Peterskirche ist, und von dem wir hören, dass das hölzerne Modell aus Wien geliefert wurde. Als Architekten werden Pietro Bianco, der jüngere Sohn des berühmten Baccio Bianco in Genua, selber ein Schüler des

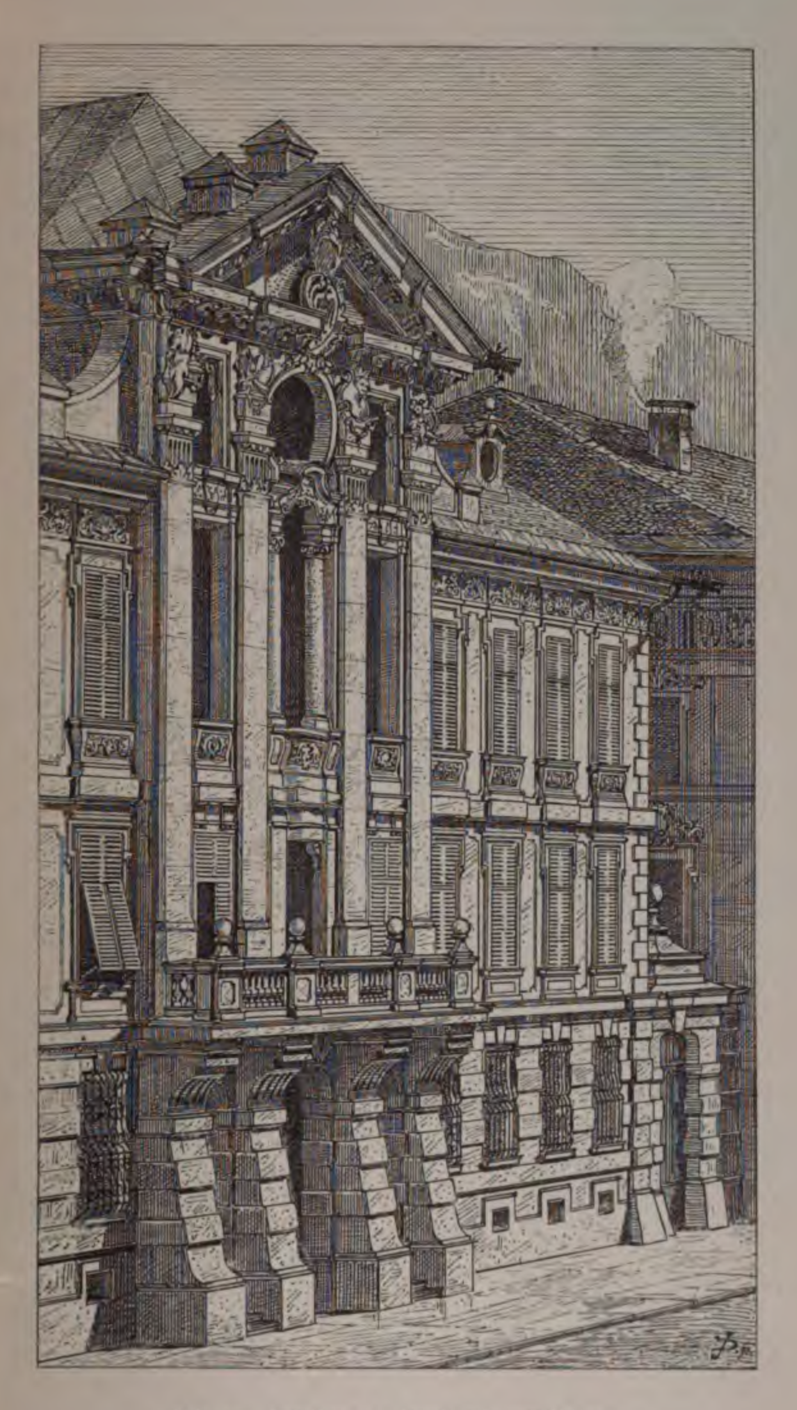


Abb. 57. Landhaus in Innsbruck von Gumpp.





Abb. 58. Schiff der Stiftskirche in Mölk, von Jakob Prandauer.



talenti, und ein sonst unbekannter Domenico Beretti genannt. jüngere Bianco hat auch bei den Barockbauten des Stiftes an in Oberösterreich im Verein mit den Carlone gewirkt.
Es diente eben für die Barocke Österreichs zu deren vollem :n Gedeihen, dass beinahe sämmtliche der italienischen Stil- ıungen hier zusammenkamen. Die genuesische, venezianische, .ndisch-comaskische, bolognesische, römische und andere sind ınserem Boden vertreten, aber sie drangen nicht nur in Öster- ein, sondern sie durchdrangen sich untereinander auch hier ande und verschmolzen überdies noch mit den Überbleibseln ıeimischen deutschen Renaissance. Und in diesem Umstande eben das Wichtigste und das Charakteristische der öster- ischen Barocke. In ihrem italischen Mutterlande halten sich localen Stilfärbungen in der Regel in ihren provinziellen ·en, bei uns hat sich aus diesen unendlich bunten Mischungen ; Eigenthümliches gebildet, und das hat Erdgeruch, das ist :eichisch geworden. Es ist gar nicht möglich, in beschränktem ıe nachzuweisen, wie unendlich mannigfach in allen Theilen Crblandes damals zahllose größere und kleinere Meister sich .tigten, welche, deutscher Abstammung, auf den Spuren der .den folgten. Da wären z. B. die Prager Dienzenhofer zu en, welche sich das italienische Vorbild auf dem Umwege über schland holten und Böhmen, besonders Prag, mit originellen, ·hen deutscher und welscher Weise schwankenden Architektur- lungen füllten. Die Tirolerfamilien der Gumpp (siehe Abb. 57) Schor, die durch lange Studien in Italien die Richtung Borro- ; und Berninis aufnahmen, der monumental denkende und ı phantasiereiche Größe ausgezeichnete schlichte St. Pöltner ermeister Jakob Prandauer (gest. 1727), dessen imposante Kir- von Mölk, Herzogenburg, Dürrenstein, Sonntagsberg, sowie das ·gebäude St. Florian einen hohen Rang einnehmen (s. Abb. 58). ınzelte Erscheinungen bedeutender Italiener von besonderem ıkter sind ferner Giovanni Cocabani aus Florenz, von welchem rzbischöfliche Palais in Wien herrühren dürfte, dessen Formen tilrichtung des Florentiners Buontalenti verrathen. Der Abbate enico Martinello (1650—1718), der Erbauer der fürstlich ıtensteinischen Paläste in Wien, trat mit einer für Wien neuen ıssung des adeligen Wohnhaustypus heran, welche freilich

ein wenig kühl in der Wirkung und hat darum auch in (
keine Schule gemacht. Ein ganz anderes bewegliches
spielt in den Bauten des Mailänders Felix Donato Allio,
aus einer schon im XVI. Jahrhunderte bei uns wirkende
von Fortificationsmeistern stammend, auch selbst kaiserlich
des Festungswesens war; aber seine großartigsten Werke
edle, malerische Kuppelbau der Salesianerinnenkirche
und das Prachtgebäude des Stiftes Klosterneuburg, von (
dings kaum ein Viertel nach seinem Plane fertig wurde.

Die Bedeutung des österreichischen Barockstiles gipf
classischen Erscheinung Johann Bernhard Fischers voı
dessen Name selbst über Österreichs Grenzen hinaus
Popularität erfreut. Das Geschlecht der Fischer, wie es
lich bloß bürgerlich geheißen hat, ist bis in die Ta
Rudolfs II. nachweisbar und scheint theils in den Nie
theils in Steiermark geblüht zu haben. Der Vater des
war ein in Graz ansässiger Bildhauer, seine Mutter he
zweiter Ehe wieder einen Bildhauer namens Erlacher,
diesem Namen der geliebten Mutter wählte der berüh
später sein Adelsprädicat. Johann Bernhard ist in G
(wahrscheinlich am 18. Juli) geboren. Von seiner Jı
außerordentlich wenig bekannt. Es hat aber den Ansch
er zunächst im Atelier seines Stiefvaters, welcher damal
nahe Schloss Eggenberg viel beschäftigt war, sich dem I
fache widmete. Auch in Italien hat er sich noch mit M

nach Prag berufen haben dürften. Unsere Nachrichten sind aber zu unsicher in dieser Beziehung. Etwas Bestimmteres verlautet erst seit dem Studienaufenthalte in Italien, wo wir Fischer in der ersten Hälfte der 80er Jahre treffen. Hier hatten die schon genannten Tiroler Künstler Johann Paul und Aegydius Schor auf ihn den größten Einfluss, welche damals bei vielen Kirchen und in den päpstlichen Palästen zu thun hatten. Fischer schloss sich besonders an Johannes, jüngeren Sohn Philipp Schors, an, mit dem er dann nach Neapel gieng. In Rom aber wirkte ein gewaltiger Kreis wissenschaftlicher und künstlerischer Factoren auf den jungen Meister ein. Durch die Schor lernte er deren malerisches Ideal, die Kunstweise Carlo Marattas, kennen, eines Künstlers, welcher auf seinem Gebiete von der Tendenz erfüllt war, aus der barocken Buntheit des Zeitgeschmackes zu Rafael und den anderen Classikern zurückzukehren. Durch den Architekten Carlo Fontana wurde er in seinem eigentlichen Felde auf verwandte Grundsätze der Veredlung und Vereinfachung geleitet. Des gewaltigen Lorenzo Bernini fruchtbares Schaffen aber zog ihn bald nach der Seite der phantastischen Willkür dieses merkwürdigen Meisters, bald zu seinem großen rein architektonischen Stil, denn beide Richtungen sind ganz sonderbar in Bernini vereinigt. Auf Fischer hat dies den größten Eindruck fürs ganze Leben gemacht. Denn fast bis zum Ende seines Tagewerkes sehen wir in der ganzen Reihenfolge seiner zahlreichen Bauten den fortwährenden Streit zwischen malerischer Barocke und architektonischem Classicismus. Durch die Befreundung mit dem Stile Marattas trat er mit dem Maler Louis Dorigny, dem Bruder des berühmten Stechers Nicolas, in Berührung, welch ersteren er später nach Wien bringen sollte, um den Palast Eugens und die böhmische Hofkanzlei mit seinem Pinsel zu schmücken. Die Galeria Colonna war für ihn ein hauptsächliches Studienobject und lieferte ihm wichtige Motive für den späteren Bau des Hofbibliotheksaales in Wien. Endlich trat er in die Kreise der Königin Christine von Schweden zu Rom, wo die Gelehrten und Künstler Bellori und Bartoli ihn besonders angeregt haben dürften, der letztere der berühmte Schilderer und Erklärer der columna Trajana, welche in Fischers Architekturen eine so bleibende große Rolle spielt und in seinem Hauptwerke, der Karlskirche, eine geradezu classische Verwandlung gefunden hat. In Neapel nahm sich

der Vicekönig Marchese del Carpio, ein begeisterter Antiquitätensammler und Kunstfreund, seiner werkthätig an und war ihm der dortige Architekt und Antiquar Francesco Picchetti befreundet. Ohne dass wir die Ursache seines Aufbruches aus Italien kennen würden, finden wir ihn 1685 schon wieder in der Heimat, wo er zuerst in seiner Vaterstadt bereits im Staatsdienste als Ingenieur angestellt erscheint und an der Restaurierung des Mausoleums Ferdinands II., welches damals ganz verfallen war, im Auftrage Kaiser Leopolds thätig ist. Bei dieser Arbeit lernte er den strengeren Renaissancegeist seines Vorgängers an dem Baue, Pietro da Pomis aus dem XVI. Jahrhunderte, kennen, fügte sich aber in dessen Formen auf geniale Weise in barocker Empfindungsart ein. Im Jahre 1687 muss er schon einige Zeit in Wien geweilt haben, wo wir ihn dem allgewaltigen Burnacini untergeben finden, mit welchem er ein älteres Renaissancehaus am neuen Markt in den herrlichen Palast der sogenannten Mehlgrube (Hôtel Munsch) umwandelt, das Princip der deutschen Laubengänge mit Palladiesker Pilasterfaçade geistreich verbindend und ferner an der Dreifaltigkeitssäule am Graben (seit ca. 1687) thätig. An diesem bizarren Monumente entwarf Fischer den heute noch sichtbaren, edelarchitektonischen Unterbau; die damit merkbar contrastierende, reich mit Bildwerk besetzte Wolkenpyramide vollendete aber nicht er, sondern ein zahlreiches Consortium von Künstlern: Burnacini, Paul Strudel, Fruhwirth, Rauchmüller, Auer u. a., indem Fischer von dem Werke hinweg zum Lehrer des Kronprinzen Josef in Mathematik, Fortificationskunst und Architektur berufen wurde, jenes hocherleuchteten, leider kurz lebenden Fürsten, welcher dem Künstler stets die innigste Zuneigung bewahrte. Als 1690 Wien diesen jungen Prinzen als römischen König in seinen Mauern begrüßte, errichtete Fischer jenen prachtvollen Triumphbogen, mit welchem er Francesco Bibiena so sehr aus dem Felde schlug, dass die Sache allgemeines Aufsehen erregte, die gleichzeitige Literatur davon begeistert Notiz nahm und die Patrioten in dieser That den Sieg deutscher Kunst über die Fremdländerei feierten. Der 1693 von ihm geschaffene Hochaltar in Mariazell bildete den Schlussstein dieser Periode, dann sehen wir ihn aber für den Erzbischof von Salzburg Johann Ernst Graf Thun-Hohenstein auf längere Zeit beschäftigt. Großartige Schöpfungen der Architektur sind es, welche

er in dem Dienste dieses kunstsinnigen Cardinals vollbringt. Der prachtvolle Hofmarstall, Vollendungsarbeiten am Dome machen den Anfang; in der Priesterhauskirche versucht er sich zum erstenmal an einem Kuppelbau, errichtet die Wallfahrtskirche im Kirchenthal, schafft die ersten Entwürfe für Schloss Klesheim, baut die großartige Universitätskirche zur Empfängnis Marias, abermals einen Kuppelbau, welcher gänzlich auf seinen Studien nach den großen Theoretikern der Renaissance beruht und mit seiner stolzen Formeneinfachheit, alle Decorationen verschmähend, als ein Wendepunkt in der österreichischen Barocke dasteht. Er plant endlich ein großes Kupferstichwerk, in welchem er alle seine Salzburger Werke darstellen will. Aber dies und anderes gieng in die Brüche, denn der neue Erzbischof Philipp Reichsgraf von Harrach zieht ihm Johann Lukas von Hildebrand vor, welchem er auch den Bau seines Lustschlosses Mirabell überträgt.

Während der Thätigkeit für Salzburg, wohin sich Fischer von Wien nur zeitweise begab, war er hier mit den Entwürfen für Schönbrunn beschäftigt. Es entstand zunächst ein grandioses Project, welches mit dem gegenwärtigen Zustand des Schlosses gar nichts zu thun hat, das Hauptgebäude auf der jetzigen Höhe der Gloriette statt am Wienufer und den ganzen Bergabhang in einen imposanten Terrassengarten umgewandelt zeigt, mit Säulengängen und gewaltigen Cascaden, während der Park sich erst hinter dem auf der Höhe stehenden Schlosse gegen Hetzendorf ausgebreitet hätte. Vor diesen Riesenanlagen schreckte selbst jene kunst- und prachtliebende Periode zurück, und Fischer selbst lieferte einen zweiten, vereinfachten Entwurf mit dem Schlosse an der jetzigen Stelle, dessen Statuenschmuck den römischen König Josef als Apollo verherrlichen sollte. Der Bau stockte aber bald, verfiel beinahe und wurde erst in den 40er Jahren des XVIII. Jahrhunderts unter Maria Theresia in wieder restringierter Form durch Pacassi aufgenommen. Trotz dieses Missgeschickes fehlte es Fischer nicht an großartigen Aufgaben, seit 1697 ist er und dann sein Sohn Josef Emanuel zuerst für den Grafen Mansfeld-Fondi, dann für den Fürsten Schwarzenberg mit dem Bau des Schwarzenberg-Palastes auf dem Rennweg beschäftigt, der aber erst 1724 vollendet wurde. Er bürgerte damit den charakteristischen Typus des italienischen Barockcasino mit rundem Mittelbau und seitlichen

Flügeln in Wien ein, der dann so häufige Nachahmung erfu
Es folgte die schöne Triumphpforte anlässlich des Einzuges
Braut Amalia von Braunschweig-Lüneburg 1698, dann verschied
Palastbauten adeliger Geschlechter der Trautson, Batthyany
Althann, für letztere das schöne Schloss Frein in Mähren
seinem Kuppelsaale, sowie der Bau des Eugenischen Stadtpa
in der Himmelpfortgasse (jetzt Finanzministerium), welches
Hildebrand begonnen hatte, Fischer aber um 1710 vollendete.
ist die Stiege mit den Atlantenfiguren Mattiellis, eine der ma
schesten und geschmackvollsten Erfindungen des Künstlers (s.
59). Im Jahre 1705 zum Oberinspector aller kaiserlichen Geb
ernannt, schritt er nun im folgenden Jahre zur Errichtung der er
in Holz ausgeführten Säule des heil. Josef auf dem hohen Ma
welche später sein Sohn durch das jetzige steinerne Monu
ersetzen sollte, vollendete die Bauten in Mariazell, begann
großartigen Palast der Gallas in Prag 1707, baute in Breslau
richtete seinem geliebten Kaiser Josef ein imposantes cast
doloris bei den Augustinern in Wien, siegte über Hildebrand
Ferdinando Galli-Bibiena in der Concurrenz für die Karlski
deren Bau erst 1716 begann, ohne aber die Vollendung erl
zu können. Im Jahre 1714 entstanden der Bau des großen S
im Stifte Herzogenburg, das monumentale Grabmal des G
Wratislav-Mitrowitz in der Jakobskirche zu Prag, sowie der Bau
böhmischen Hofkanzlei in der Wipplingerstraße zu Wien.
Haindorf in Böhmen errichtete er 1722 ebenfalls für die C
Gallas die großartige Wallfahrtskirche, mit Umwandlung, ja
theilweiser höchst merkwürdiger Anlehnung an die vorhand
Formen der Gothik. In die letzte Zeit des Meisters, von de
unendlich reichem Schaffen hier nur das Hervorragendste a
zählt ist, fallen auch die Vorarbeiten für die großen Baute
der Kaiserburg, deren Urpläne vom Vater herrühren, vom S
aber nicht ohne Modificationen in dessen mehr zum französis
Geschmack neigenden Stil viel später vollendet, theilweise s
von diesem nicht ganz ausgebaut wurden (siehe Abb. 60). Jo
Bernhard stieg zu hohen Ehren unter Karl VI. empor, welcher
größten Künstler Österreichs nicht minder zu schätzen wusste
sein Bruder und sein Vater. Fischer starb wohlhabend, bei
reich, am 5. April 1723 im Sternhofe in der Schultergasse zu W



Abb. 60. Hofburg in Wien.



r geben hier zum Schlusse die Abbildung einer seiner graziösesten
rten-Architekturen, des leider nicht mehr bestehenden Belvederes
Liechtenstein'schen Park in der Rossau. (Siehe Abb. 61.)



Abb. 59. Palais des Prinzen Eugen.

Über die kunsthistorische Bedeutung des großen Meisters ist bereits das Wichtigste im vorstehenden angegeben worden; der
chwerpunkt liegt immer darin, dass Fischer, wenn ihn auch, wie
sagt, der Geschmack der Zeit und die Gewohnheit selber viel-
als zum beliebten Malerischen zurückbrachte, in den größten
iner Schöpfungen als reinigender Regenerator auftritt, dem die

großen Architekten des XVI. Jahrhunderts und die cla
römischen Vorbilder zur Richtschnur dienten. Gieng die
wicklung der Barocke in Frankreich gleichzeitig einen ähn
Weg, so wäre es doch ganz unrichtig, Fischer deswegen für v
Franzosen beeinflusst zu halten. Es steckte in dem ge
Künstler zugleich etwas von der Gründlichkeit einer gel
Natur, der Blick für das Historische ist ihm hell aufgeth



Abb. 61. Belvedere im Liechtenstein-Park.

wenn wir gerecht sein wollen, müssen wir ihn lange vor Wi
mann eigentlich für den Begründer moderner Kunstwissen
in Deutschland erachten. Denn Fischer gab mit schwerer
und Kosten das Kupferwerk seiner „Historischen Archite
heraus, in welchem er als der erste den Gedanken verfolgt
wichtigsten Bauwerke aller Zeiten, Völker und Länder b
vergleichender Beurtheilung nebeneinander zu stellen, in den
so einseitig sich allein bewundernden Tagen der Barocke g
eine Objectivität, von Seite eines schaffenden Künstlers ein s

historischer Sinn, den man geradezu nur wissenschaftlich nennen kann. Denn Gothik und Antike, Türkisches wie Chinesisches, lässt er hier mit Gleichberechtigung an sich herantreten. Selbst im praktischen Schaffen hat er ja der Kaiserin Amalia 1702 in der Burg ein indianisches Cabinet eingerichtet.

Hoch über alle Zeitgenossen erhebt sich Fischer als schöpferischer Meister durch die Originalität seiner Conceptionen, worunter selbst wieder die Karlskirche als classischer Typus hervorleuchtet. Die Grundidee, einen Kuppelbau wie beim römischen Pantheon mit einem tempelartigen Säulenporticus zu verbinden, das Einzelmotiv der columna cochlearis in Verdoppelung in organische Verbindung mit der Centralanlage zu bringen, die banalen Façadenthürme des üblichen Kirchenbauschemas überflüssig zu machen und noch seitliche Flügel daran zu hängen, ist zwar echt barock, aber mit welch genialer künstlerischer Kraft ist all dies Stückwerk zu einer wunderbaren Einheit verschmolzen, wie echt architektonisch und wie reizvoll malerisch zugleich ist die Wirkung dieses einzig schönen Baues! Schon war von dem ersten Projecte für Schönbrunn die Rede, welches, wenn ausgeführt, mit all den vielen Gartenanlagen des Jahrhunderts an Majestät nichts seinesgleichen gehabt haben und die berühmteste, Versailles, weitaus in den Schatten gestellt haben würde. Am bewunderungswürdigsten aber zeigt sich der schon alternde Meister in seinen Absichten auf die Umgestaltung der Kaiserburg, von denen uns die fertig gewordenen Theile keine vollständige Vorstellung gewähren. Nicht nur, dass das meiste des Vollendeten: Hofbibliothek, Winterreitschule und Reichskanzlei, erst nach seinem Tode zustande kam und unter der Leitung seines Sohnes manche Veränderung erfahren zu haben scheint, ist uns Fischers Plan für die Gestaltung des Ganzen bedauerlicher Weise verloren gegangen. Nur so viel ist mit Gewissheit zu sagen, dass sein Umbau auch den Schweizerhof, den Leopoldinischen Tract und den Amalienhof umfasst, somit alle vier Seiten des Platzes in analoger Weise mit Façaden wie jene der Reichskanzlei umgeben hätte, an deren sechs Portalen die heute fertig stehenden vier Statuengruppen Mattiellis von den Arbeiten des Hercules zu zwölf ergänzt worden wären. Denn wie seinen Bruder Josef unter dem Bilde des Sonnengottes liebte die Barockkunst Karl VI. stets als Hercules zu verherrlichen, anspielend

auf seine Herrschaft in Spanien bei den Säulen des Hercules, in welchem Sinne auch die beiden Säulen vor der Karlskirche verstanden wurden. Josef Emanuel, Fischers Sohn (1695—1742), der noch zu höheren Ehren und Auszeichnungen emporstieg als der Vater, darf keineswegs nur als dessen Schüler, Vollender und Nachfolger betrachtet werden. Seine Richtung ist, wenn er auch sein Bestes gewiss dem Erzeuger verdankt hat, von Anfang an eine verschiedene. Das Glück hat ihn stets sehr begünstigt. Schon als Jüngling schickte ihn der Kaiser auf seine Kosten nach Italien, Deutschland, Holland, Frankreich und England. Durch des befreundeten Leibnitz Empfehlungen kam er dabei mit den großen Gelehrten Desaguilliers, Gravesand und wahrscheinlich in London auch mit Newton in Berührung, was auf ihn den wichtigen Ausschlag gab, dass die Studien der Mathematik, Physik und Mechanik neben der Architektur für ihn von großer Bedeutung wurden. Nach Deutschland 1721 zurückgekehrt beschäftigte er sich, der erste auf dem Continent, mit der Aufstellung von Dampfmaschinen im Parke des Landgrafen Karl von Hessen zu Kassel, in jenem des Fürsten Schwarzenberg zu Wien und später noch sieben anderer in den kaiserlichen Goldbergwerken zu Kremnitz in Ungarn. In Wien wirkte er sofort als Compagnon seines alten Vaters zunächst am Baue des Palais Rofrano (jetzt Auersperg) und an dem kaiserlichen Marstallgebäude (1724). Schon diese Werke, noch mehr aber die nach Johann Bernhards Tode entstandenen Mansardendächer der Hofbibliothek, verschiedene Details an der Reichskanzlei etc. deuten auf eine Anlehnung des jüngeren Fischer an französische Muster hin, welche dem stets italienisch-classisch empfindenden Vater fremd geblieben waren. Spätere hervorragende Werke des jüngeren Fischer sind der silberne Altar in der Gnadenkapelle zu Mariazell, der hochelegante Tempel auf dem hohen Markt (1729), die Kirche in Weikersdorf etc.

Den höchsten Rang unter den österreichischen Architekten jener Zeit nimmt neben dem älteren Fischer Johann Lukas von Hildebrand ein (1666—1745). Es scheint, dass auch Hildebrand einer ziemlich verbreiteten Maurer- oder Architektenfamilie angehörte, denn vor ihm und nach ihm gibt es zahlreiche Namensvettern von ihm in unseren kunsthistorischen Regesten. Von deutschen Eltern in Genua geboren, trat er in die österreichische Armee, wahr-



Abb. 62. Nikolauskirche auf der Kleinseite in Prag.



ıeinlich wie Allio als Fortificationsofficier; während seiner Statt-
lterschaft in Mailand lernte ihn der große Eugen kennen,
ısen Liebling er zeitlebens bleiben sollte. Hildebrands Haupt-
öpfungen sind das reizvolle Belvedereschloss, das Palais Daun
zt Kinsky) auf der Freiung, ein Theil des Stiftsgebäudes Gött-
h und das schon genannte Schloss Mirabell in Salzburg. Auch
das Laienauge sofort von Fischers Art leicht zu unterscheiden,
dieser edle Künstler auf seine Weise nicht minder originell.
Fischer aber immer ernst, erhaben, ja pathetisch auftritt,
:t sich Hildebrands Muse graziös, liebenswürdig, lächelnd.
:r seine Schule wissen wir gar nichts. Ob die Annahme, dass
n Frankreich gelernt habe, richtig sei, hat gar keine histo-
he Stütze; auch spricht aus seinem Stil kein eigentlich
ızösisches Element, wenngleich allerdings die Leichtigkeit,
ıhlichkeit und Anmuth desselben an gewisse Richtungen der
ızösischen Barocke anklingt, ja hie und da fast schon wie eine
rahnung des Rococo sich anmeldet. Er scheint auch auf den
l der palastartigen Bürgerhäuser viel Einfluss genommen zu
ɔen, wie wir deren noch verschiedene in Wien und ein kleines
zendes Palais dieser Art zu Pressburg sehen. Auch der durch
ıe Werke in Deutschland berühmte, aus Eger in Böhmen
ımmende, bedeutende Architekt Johann Balthasar Neumann, der
ɔauer der stolzen Schönbornischen Paläste zu Würzburg und
ımersfelden, hat in Wien gewirkt und wahrscheinlich die
sigen beiden Palais jenes kunstliebenden Geschlechts geschaffen,
ı denen dasjenige in der Renngasse, wie ich glaube, ganz irrig
cher von Erlach zugeschrieben wird. Unsere historischen
ıntnisse sind übrigens so ungenügend, dass uns von einem durch
Zeitgenossen überaus gefeierten österreichischen Architekten
ıens Schubert außer dem bloßen Namen absolut nichts bekannt

Aus der schon erwähnten Familie der Dientzenhofer ragt
ian Ignaz (1690—1752) in Prag besonders hervor. Ob er Fischers
ıüler gewesen sei, wie behauptet wird, ist ziemlich fraglich;
ı viel freierer Stil macht es eben nicht sehr wahrscheinlich.
ɔen dem Kinsky'schen und anderen Palais, der wirkungsvollen
ɔmaskirche und anderen Bauten steht am höchsten die von ihm
ıeinschaftlich mit seinem Vater Christoph vollendete herrliche
:olauskirche auf der Kleinseite (siehe Abb. 62). Wie in allen

Bauten der Dientzenhofer verbindet sich hier die einheimisch-nordische Barockempfindung mit den Typen Borrominis und Guarinis, welch letzterer ja gerade für Prag von großer Bedeutung war. Etwas mehr bekannt ist der wahrscheinlich aus Oberösterreich stammende, in Italien und Wien gebildete Architekt Johann Michael Brunner, von dem wir die höchst interessante bizarre Kirche der Baura bei Lambach (1722) — dreieckiger Grundriss und in allen Altären, Orgeln etc. sich auf die Dreifaltigkeit beziehend — haben, und der auch für die Fürsten Lamberg am Schlosse in Steyr thätig war. Wie außerordentlich groß ist aber die Zahl jener nur dem Namen nach bekannten Meister, wie z. B. jenes Wimpassinger, von dem wir hören, dass er Schlosshof gebaut habe, und wer weiß umgekehrt etwas von den zahlreichen vor unseren Augen stehenden Bauten, wie z. B. Eckartsau, Niederweiden, Süßenbrunn oder den kirchlichen Gebäuden des Neuklosters in Neustadt, des Heiligenkreuzhofs in Wien etc. in Bezug auf deren Architekten? Auch von der großen Schar der vielbeschäftigten Stuccatorer, überall zu finden, wo der Barockstil im Lande blühte, ist nur wenig bekannt, aber auch hier ist es sicher, dass die wichtigsten Meister Italiener waren und großen Familien angehörten, die seit langem dieses Fach cultiviert hatten. Besonders die südliche Schweiz lieferte die besten von ihnen, wie z. B. Santino Bussi, Camesina, Piazzol etc.

Der landläufige Charakter der Barockplastik in Österreich wurde bereits in obigem bezeichnet. Von Künstlern, welche zur Decoration der Kirchenfaçaden und Altäre, Attiken der Paläste, Parke und Grabmäler in jenem malerisch theatralischen Geiste thätig waren, würden Hunderte von Namen anzuführen sein, von Istrien bis an die Elbe, von den Karpathen bis Vorarlberg. Auch auf diesem Gebiete bildeten die Italiener die Majorität und bei allem Banalismus der Leistung in der Regel noch das bessere Element gegenüber den Deutschen, bei denen eine unangenehm handwerkliche Kleinlichkeit zu Tage zu treten pflegt. Um nur einige hervorragende Beispiele anzuführen, seien genannt: Antonio Dario in St. Florian und Salzburg, wo er 1659 den herrlichen Brunnen am Domplatze schuf. Ein anderer effectvoller Brunnenkünstler ist Francesco Robba in Laibach und jener leider noch unbekannte, als dessen Werk wir die prachtvolle Fontäne vor dem Dom in

Trient kennen. Die mannigfachen sogenannten Pferdeschwemmen Salzburgs, an welchen M. Bernhard Maendel und andere Bildhauer arbeiteten, stellen sich als Übertragungen des Berninesken Geschmackes der Sculpturwerke von Piazza Navona, Fontana Trevi und anderer römischer Monumentalbrunnen auf unseren Boden und in bescheidenerem Maßstabe dar. Steiermark besitzt an seinen Veit Kininger, Andreas Marx, Weisskircher u. a. verwandte, mehr oder minder geschickte Fabrikanten derartiger Modeware, und in Wien wimmelt es geradezu von deutschen und welschen Plastikern dieses Genres. Der Venezianer Stanetti mit seinem begabteren Schüler Lechleitner fertigte die Gartenfiguren des Belvederes und den Pestgiebel der Karlskirche, ziemlich gleichwertig ist sein Landsmann Giuliani, der über München nach Wien kam, die Treppensculpturen im Liechtensteinschen Majoratshause schuf und dann als Laienbruder sich nach Heiligenkreuz zurückzog, wo er der Lehrer des großen Donner wurde. Eines der edelsten Werke der Epoche ist die Kanzel in der Kirche zu Lilienfeld von Johann Wagner. Keiner aber fand so vielen Anwert als Lorenzo Mattielli aus Vicenza, dessen zwar etwas derbe und geistig leere, aber formell effectvolle Sculpturen die größten Architekten jener Zeit, Fischer, Allio, Hildebrand für ihre Gebäude bevorzugten. Die Herculesgruppen an der Burg, St. Michael beim Eingang der Michaelerkirche, die Karyatiden im unteren Saale des Belvederes sowie jene in der grottenartigen Salla terrena des Stiftes Klosterneuburg, auch die schönen Gruppen in Eckartsau sind das Werk des Künstlers, der sich dann nach Dresden wandte, wo ihn Chiaveri bei seinem Bau der katholischen Kirche beschäftigte. Für die Karlskirche meißelte er die Engel am Tambour und entwarf auch den Reliefschmuck der beiden Trajanischen Säulen, welches Project jedoch von Karl VI. nicht angenommen wurde. Die dort dargestellten Scenen aus dem Leben des heiligen Carolus Borromäus sind von dem Deutschböhmen Christoph Mader. Von anderen bedeutenderen Bildhauern Wiens begegnen uns Paul Strudel aus Cles in Tirol, der Bruder des Malers Peter Freiherr von Strudel, welcher den Anstoß zur Gründung einer Akademie der bildenden Künste unter Leopold I. gab. Paul fertigte die lebensgroßen Habsburgerstatuen in die Hofbibliothek, sowie jene, welche sich heute in Laxenburg befinden, endlich manches an der Graben-

säule. Der schon genannte Rauchmüller, der Norweger Magn
Berg, der Franzose Chevaliér, der Wiener Mathias Steindl zei
neten sich als Elfenbeinplastiker aus, letzterer übrigens ein U
versalgenie, welches die subtil ausgeführten Reiterstatuen Leopo
und seiner Söhne (kunsthistorisches Hofmuseum, siehe Abb.
mit derselben Virtuosität ausführte wie den kolossalen Hochal



Abb. 63. Leopold I., Elfenbeinplastik von M. Steindl.

in Klosterneuburg, die Kanzel bei St. Peter, für Goldschmie
Zeichnungen lieferte und überdies Ölmaler war. Trotzdem ra
über all diese unvergleichlich hoch Georg Rafael Donner herv
(1693—1741), seit Michelangelo ohne Zweifel der größte Plastik

Aus einer armen niederösterreichischen Bauernfamilie e
sprossen, zuerst Goldschmiedlehrjunge in Wien, dann Guilia
Schüler in Heiligenkreuz, riss er sich in jungen Jahren von al
Schule und Nachahmung los und betrat den Weg der Selbständ

keit. Wie der große Fischer schwankt er zwar zeitlebens zwischen den unentäußerlichen starken Einflüssen der barocken Tradition und dem Streben nach Reinigung, Schlichtheit und Größe. Wie Fischer im constructiven Princip und in den großen Alten sein Ideal erblickte, so drängte es Donner dem Studium der Natur und der Antike zu, soweit diese letztere ihm zugänglich war, ihm, der höchst wahrscheinlich nicht in Italien gewesen war und damals in Österreich nur sehr wenige Originale und Abgüsse nach den Alten vor Augen hatte. Eine allzu jung geschlossene Ehe, eine gewisse künstlerisch geniale Opposition gegen das gesellschaftliche Wesen der Zeit, sowie das allgemeine Vorurtheil für die Italiener besäeten ihm den Lebenspfad mit Dornen. Als er mit seinem Freunde, dem Bildhauer Jakob Schletterer, an der Karlskirche Arbeit suchte, stach sie jener Mader aus dem Felde, und in tiefer Verstimmung kehrte Donner Wien den Rücken, um in Salzburg (1725) die Götterstatuen auf der Treppe des Mirabellschlosses zu fertigen. Aber Verdrießlichkeiten, ja Verdächtigungen, welche seine Thätigkeit bei der dortigen Münze zur Folge hatte, verleideten ihm auch diesen Aufenthalt. Schon zwei Jahre später treffen wir ihn als Hofbaumeister und Bildhauer bei dem kunstfreudigen Primas von Ungarn, Emerich Fürst Esterhazy. Hier entstand für diesen Mäcen seine herrliche Gruftkapelle bei der Martinskirche in Pressburg und der leider zerstörte Hochaltar dieses Gotteshauses, von dem sich nur die kolossale bleierne Reiterstatue St. Martins und zwei anbetende Engel (letztere im Museum zu Budapest) erhalten haben, wie die noch vorhandenen Seraphimgestalten und die Tabernakelreliefs der Gruftkapelle zu dem Geistvollsten und Formvollendetsten des Jahrhunderts gehörend. In Pressburg war auch der Maler Friedrich Oeser Donners Schüler, welcher später die Grundsätze und Lehren seines Meisters von der edlen Einfachheit und stillen Größe der Plastik auf Winckelmann und Goethe überlieferte. In die allerletzten Lebensjahre des großen Meisters fallen seine bedeutendsten Schöpfungen, welche er 1739—1741 in Pressburg für Wien ausführte: die marmornen Reliefs für die Sacristeibrunnen bei St. Stephan (Christus und die Samariterin, Hagar in der Wüste) für Cardinal Kollonitsch vollendet, heute im Hofkunstmuseum; der bleierne Hofbrunnen im ehemaligen Rathhaus der Stadt Wien (Perseus befreit die Andromeda),

endlich seine classische Schöpfung des Brunnens auf dem neuen Markte mit der Hygieia und den vier liegenden Flussgottheiten der Enns, Traun, Ybbs und March. In den reifsten Werken Donners drückt sich ein reines und wahres, zugleich aber vom höchsten Idealismus verklärtes Naturstadium aus, welches bei den Antecedentien des zeitgenössischen Geschmackes und bei seiner geringen Kenntnis von den Alten geradezu bewundernswert erscheint.

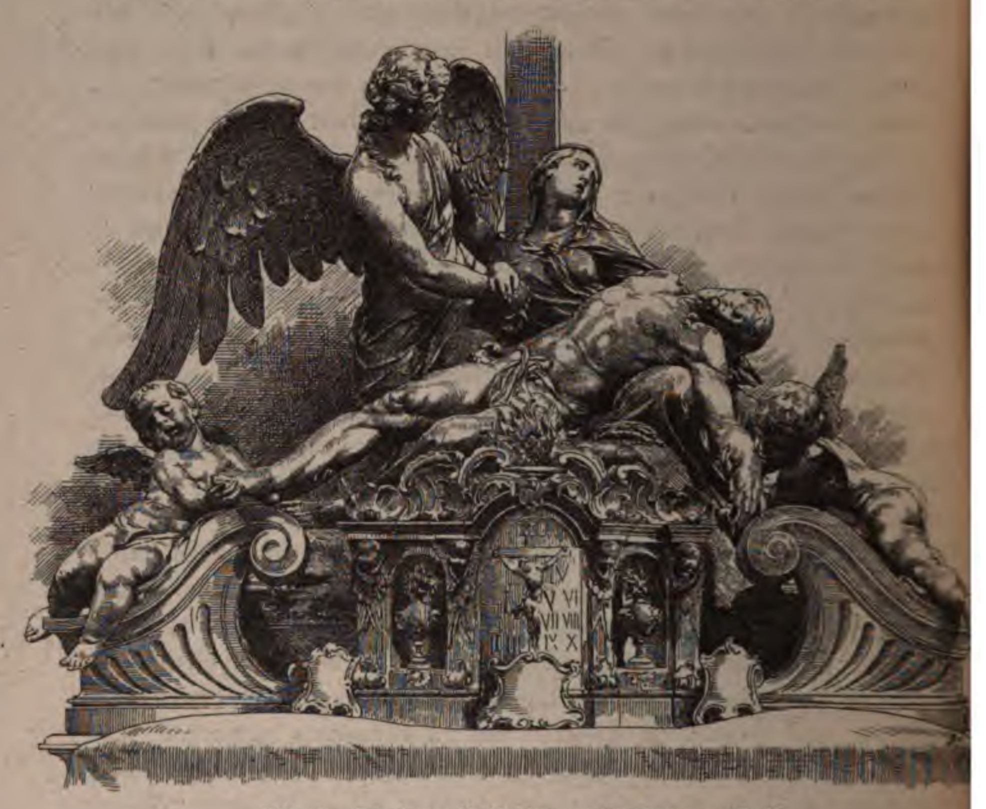


Abb. 64. Pietà von G. R. Donner im Dome zu Gurk.

Er hat damit einer Richtung Bahn gebrochen, welche die ganze Folgezeit des XVIII. Jahrhunderts beherrschte, in der aber von seinem großen Geiste bei nicht genügend begabter Nachkommenschaft bloß das Formale vorhielt und sich allmählich in den akademischen Schablonismus des Empirestiles verwässerte. In seinen Frauengestalten erinnert Donner oft sehr deutlich an Canova, ohne dessen Süßlichkeit zu theilen, und an Thor-

waldsen, den er aber durch Wärme, Lebendigkeit und Innigkeit übertrifft. Deutlich zeigt sich das in seiner ergreifenden Bleigruppe der Pietà im Dome zu Gurk. (Siehe Abb. 64.) Von seinen Schülern ist der bedeutendste der Tiroler Nikolaus Balthasar Moll, dessen Thätigkeit aber bereits mehr in die Rococoperiode hinüberreicht. Von zwei Brüdern Georg Rafael Donners war der jüngste, Sebastian, ein vorzüglicher Ornamentiker, ihm mehrfach behilflich, während der ältere Matthäus (1704—1756) eine selbständig hohe Bedeutung errang; er war ausgezeichnet als Porträtist, wie wir denn von ihm herrliche Büsten in Bronze und Blei besitzen (Karl VI. und dessen Gemahlin Elisabeth, Franz I. und Maria Theresia in der kaiserlichen Akademie und im kunsthistorischen Museum). Noch viel wichtiger aber ist er als einer der größten Medailleure Österreichs, er leitete die neu gegründete Münz- und Graveur-Akademie in Wien. Aber auch neben Matthäus Donner glänzt im damaligen Österreich dieses Fach durch ausgezeichnete Namen, wie Benedict Richter, Gennaro, Warou, Domanöck u. a.

Eigenartige und bedeutende Erscheinungen vollsäftigsten Barockcharakters treten uns entgegen in den Bildhauern Mathias Braun und Johann Brokoff, beide in Prag, sowie in Balthasar Permoser. Braun, in Innsbruck 1684 geboren, studierte in Italien, wo er ganz sich in den Geist Berninis versenkte. Durch den Grafen Sporck nach Böhmen geführt, entfaltete er dort eine überreiche Thätigkeit, schmückte dessen Gärten und Kirchen mit zahlreichen Statuen, schuf für die alte Karlsbrücke in Prag einige Figuren und schmückte das Clam-Gallas'sche Palais daselbst mit den Karyatiden und Atticafiguren, er starb in Prag 1738. Brokoff, ein Ungar (1652 bis 1718), sowie sein Sohn Johann Ferdinand (1688—1731) verfolgten eine ähnliche Richtung; das bedeutendste Werk des letzteren ist die Kolossalgruppe des heil. Franciscus Xaverius auf der Prager Brücke, eine effectvolle Bernineske Composition, bei der letzten Überschwemmung leider zerstört. Auch der schon genannte Ignaz und der ältere Johann Georg Bendel, von welch letzterem die Mariensäule auf dem Altstädter Hauptplatz (1650), verdienen Erwähnung. Permoser, aus Bayern gebürtig (1651—1732), als Mensch ein wunderlicher Kauz, in Salzburg und Rom gebildet, war für die Großherzoge von Toscana, dann in Wien für Prinz

Eugen, endlich in Berlin und Dresden thätig. Wie er das hyperbarocke Princip malerischer Compositionsweise bis zum äußersten übertrieb, zeigt seine Statue des genannten Prinzen im Belvedere zu Wien (siehe Abb. 65).

Tirol brachte in dieser Periode eine ungeheuere Menge von Holzschnitzern, Elfenbeinschneidern und Bildhauern hervor, welche meistens als Autodidakten ihre Laufbahn begannen und dann entweder der modehaften Richtung der Italiener oder einem meist drastischen Naturalismus anheimfielen. Hierher gehören die Nissl, Pendl, Pichler, Schnepf und viele andere. Johann Hagenauer, in Salzburg, dann an der Akademie in Wien thätig (1732 geb.), gehört zwar schon einer späteren Zeit an, verräth aber mit seiner Mariensäule vor dem Salzburger Dom, dem Prometheus und mehreren kleineren Gruppen im Wiener Hofmuseum noch kräftige Barocktraditionen, wogegen seine zierliche Diana im Schönbrunner Parke bereits den Übergang zum Rococo anmeldet.

Während die Malerei der späteren Renaissance in Österreich, vorzugsweise in der reich vertretenen Gruppe der um Kaiser Rudolf II. gescharten Meister, größtentheils einen Eklekticismus repräsentiert, welcher Michelangelo, Correggio und die späteren Florentiner zu seinen Hauptingredientien zählt und sich vorzugsweise in kleinem, zierlichem und glattem Vortrage gefällt, so geht die Malerei des Barockstils hier naturgemäß einen ganz anderen Weg. Zunächst begegnen vereinzelte Meister wie Clemens Beutel, Georg Bachmann, Tobias Pock, der Florentiner Jesuitenmönch Arsenio Mascagni in Salzburg, welche sozusagen mit einem Fuße noch auf Spätrenaissanceboden stehen und noch strengere Compositionsweise besitzen. (Werke von Beutel in Linz, von Bachmann in Melk und bei den Dominicanern in Wien, von Pock Hochaltarblatt bei St. Stephan.) Der Nürnberger Joachim von Sandrart (1606–1688), nach Honthorst und Rubens, aber auch nach Tizian und Veronese gebildet, hatte in Österreich starken Einfluss; in Garsten und anderen Stiftern finden sich tüchtige Bilder seiner Hand, im Wiener Dom eine kolossale Kreuzigung. Ein anderer Nordländer, größtentheils italienisch geschult, ist Sconjans (Bilder bei St. Peter in Wien), ferner der Ungar Johann Spielberger, welcher durch die dritte Gemahlin Leopolds I., Eleonora, vom Düsseldorfer Hofe nach Wien kam, dann Caspar Rem, ein treuer Nachahmer des Veronese



Abb. 65. Prinz Eugen,
Marmorgruppe von B. Permoser.





Abb. 66. Plafond von Carlo Carlone im Wiener Belvedere.



enedig wurde überhaupt die Schule einer ganzen Gruppe öster-
:ichischer Meister von Bedeutung, welche wie alle die vorge-
annten im Staffeleibilde, weniger im Fresko, sich bethätigten. Der
lünchner Maler Karl Loth (Carlo Lotto) versammelte eine Schüler-
chaft in der Lagunenstadt um sich, von welchen Turriani,
)allinger, Peter Strudel und Rottmayr später in Österreich eine
roße Wirksamkeit entfalten sollten. Aber auch die Venezianer
Ricci und Liberi waren als solche Lehrer für unser Vaterland von
Einfluss. Strudel, der schon erwähnte Stifter der Wiener Akademie,
welche im Anfang nur als Privatinstitut unter kaiserlichem Schutze
bestand, ist ein kraftvoller und effectreicher Colorist, der zu
saftigen und dunklen Tönen neigt, Johann Michael Rottmayr aus
Lauffen bei Salzburg (1652—1734) kam um 1700 nach Wien, wo
er für Schönbrunn, Hietzing, die Peters- und Karlskirche sowohl
Altar- als Freskogemälde schuf; auch Heiligenkreuz besitzt schöne
Werke von ihm, welche wie alle den Einfluss der classischen
Venezianer verrathen. Seine Compositionsweise ergeht sich bereits
m reichsten Stile, gehäufte Figurenmassen in großartiger Anord-
nung, Verkürzungen und Perspectiven geben seinen Schöpfungen
inen äußerst imposanten Charakter, womit das letzte der ein-
acheren Renaissancerichtung abgestreift und der eigentlichen
arocken Monumentalität die Thore geöffnet scheinen. Neben
iesen geschlossenen Gruppen dringen aber auch Einzelerschei-
ungen in Österreich ein, welche allerdings mehr wie Wander-
ögel durchstreichen, aber keine nachhaltige Wirkung hinterlassen.
)azu gehört Carlo Carlone aus Genua, ein virtuoser Deckenmaler
siehe Abb. 66), der Neapolitaner Francesco Solimena, welcher im
uftrage Eugens nach Wien kam und um 1723 für diesen Prinzen
1 der Kapelle des Belvederes sowie im Schlosshof, aber auch für
en Kaiser seine schwarzschattigen und doch bunten Bilder malte;
er bravouröse Schnellmaler Giovanni Antonio Pellegrini aus Padua
1674—1741), nach Genga u. a. Römern gebildet, von dem wir
las Kuppelgemälde bei den Salesianerinnen in Wien besitzen; der
weiche, süße und zierliche Beduzzi (großer Plafond im Landhause
zu Wien), Antoni Belucci aus Venedig (1654—1726, Bilder in der
Liechtensteingallerie); der von Prinz Eugen berufene Bolognese
Marcantonio Chiarini, welcher im Belvederepalaste das große
)eckenbild des unteren Saales und k eren

Gebäude schmückte, dessen Schwiegersohn Gaetano Fanti ein viel gesuchter und bewährter Meister für architektonische Perspectiv-Decorationen auf Plafonds wurde, welcher den großen Künstlern Gran, Rottmayr, Altomonte u. a. vielfach solche Umrahmungen ihrer Fresken lieferte. Ganz verschieden ist wieder der gleichfalls für die Säle des Belvederes beschäftigte Jonas Drentwett aus Augsburg, vorzugsweise ein Ornamentiker, dessen phantastischer Stil zwischen den Elementen der deutschen Renaissance und dem beginnenden Rococo schwankt, ohne etwas Italienisches oder Barockes an sich zu haben, im Figuralen aber Rubens zum Vorbilde genommen hat. Auch Robert Biss gehört der deutschen Richtung an (großer Saal im Stifte Göttweih), die Hauptstätte seines Wirkens war aber Würzburg. Schon wo von Fischer von Erlach die Rede war, gedachten wir Louis Dorignys, des einzigen Franzosen, welcher in der Freskokunst Österreichs damals eine Rolle spielt. Werke von seiner Hand in Wien und ehemals im Dom zu Trient lassen den Schüler Lebruns erkennen. Ziemlich am Schlusse der Barockperiode erscheint noch auf isolierte Weise der Römer Gregorio Guglielmi, dort von dem großen Maratta beeinflusst, welcher in Wien den Riesenplafond im Saale der Akademie der Wissenschaften, sowie die zwei Decken in der Gallerie des Schlosses Schönbrunn, übrigens erst in den Tagen Maria Theresias, gemalt hat. Des Jesuiten Pozzo wurde schon oben gedacht. Auch alle Kronländer haben Überfluss von dergleichen fingerfertigen Virtuosen. In Tirol wirkten die Brüder Asam, die Malerfamilie der Waldmann in Innsbruck (Fresken in der Stiftskirche zu Wiltau), Johann Grasmayr, ein Schüler von Lotto und Trevisani in Venedig, der hochtalentierte Johann Holzer, sehr geschickt im Bemalen von Häuserfaçaden, welche dann aber erst in Augsburg zur höchsten Vollendung gelangten, der ihm verwandte Günther (sehr freundliche Fresken im Stifte Neustift), die schon genannten Schor, Mühldorfer, Guiseppe Alberti aus Cavalese, von welchem markige Gemälde im Dom zu Trient. Sein Schüler Michelangelo Unterberger, sowie dessen Bruder Franz und Neffe Christoph waren vielseitige Kirchen- und Staffeleimaler eklektischer Richtung. Auch Paul Zeiler, welcher lange Jahre in Rom lebte, und Anton Zoller sind einheimische Meister, von denen allenthalben in Tirol Kirchenplafonds und Altarblätter zu schauen

sind. In Salzburg ragen neben den schon genannten der auch als Landschafter bedeutende Johann Eismann, Gregor Lederwasch (1726—1792), der auch in Steiermark und Kärnten, in Admont, Schladming und Spital am Pyhrn viel gemalt hat, endlich Schaumburger, auch von dem Fürsten Schwarzenberg in Böhmen beschäftigt, hervor. In Oberösterreich entfaltete im Stifte Garsten der Tiroler Karl von Resslfeld als Freskant eine reiche Thätigkeit. Steiermark rühmt sich außer der schon erwähnten besonders Johann Adam Weissenkirchers († 1695), eines Schützlings der Eggenberger, die ihn nach Rom geschickt hatten. Sein Hauptwerk ist in dem gleichnamigen Schlosse jenes Fürstengeschlechtes bei Graz ein großer Plafond, bei welchem er Guido Renis berühmtes Fresko im Palaste Rospigliosi zu Rom sich zum Vorbilde genommen hatte. Johann Scheith fertigte die Fresken in Maria Trost, Johann Hauck († 1746) hat in Rein, Neuberg, im Grazer Dom und im Stifte Vorau zahlreiche Werke hinterlassen, das letztere Stift ist im übrigen fast gänzlich von dem Schüler Marattas, Johann Hackhofer (1658—1731), gemalt, auch hat derselbe in der Kirche zu Festenburg eine beinahe unbegreifliche Fruchtbarkeit entwickelt, worin ihm sein Landsmann, der gleichfalls aus Tirol stammende Josef Ritter von Mölk beinahe gleichkommt, welcher aber auch bei den Serviten in Wien und in Niederösterreich in gleicher Weise thätig war. Der bedeutendste Künstler dieser Art in Krain ist der Maler der Domkirche zu Laibach, Giulio Guaglia (1704). Eine fast noch größere Liste wäre von den Meistern in Böhmen aufzuzählen, doch sei es an den hervorragendsten Namen, Skreta, Brandl, Balko, Reiner, Liska, genug.

Wichtiger als die meisten genannten ist Martino Altomonte und dessen Sohn Bartolomeo. Beide überaus fleißigen Maler haben dadurch, dass sie eine sehr lange Zeit in Österreich wirkten und fast in allen Kronländern Werke hinterließen, vielleicht am meisten zur Verbreitung eines heimischen Typus des malerischen Stiles beigetragen. Der ältere, deutscher Eltern in Neapel Kind — er hieß eigentlich Hohenberg — (1657—1745) hatte in Rom Bacizo und andere Maler der Jesuitenkirchen studiert, kam von Marco Aviano empfohlen in die Dienste des Königs Sobieski, für welchen er in der Kirche Zolkiew in Galizien die noch vorhandenen grandiosen Wandbilder der Befreiung Wiens und des Sieges bei Gran malte.

Dann begab er sich nach Wien, zog aber auch in all den weiten Erblanden zeitlebens umher, unermüdet in Stiftern, Kirchen und Schlössern, Altar- und Plafondgemälde schaffend, bis ihn das nahende Alter neben dem Bildhauer Giuliani als Laienbrüder in den Klosterfrieden führte. In Heiligenkreuz schmückt das Refectorium seine edelste Composition (Speisung der Fünftausend).

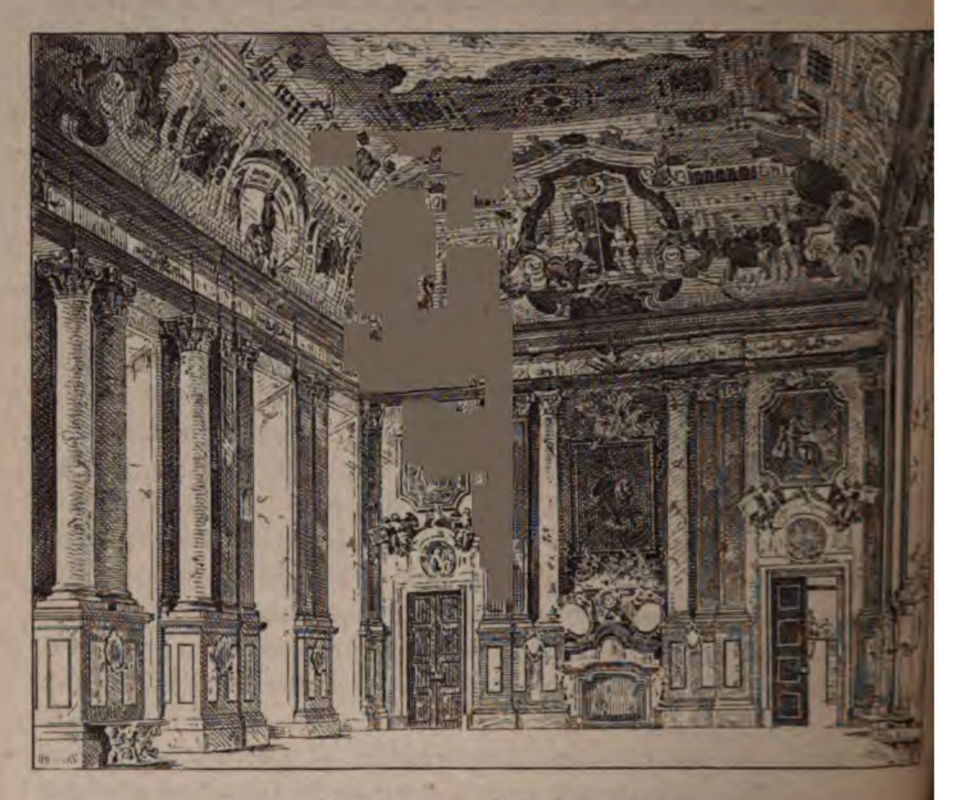


Abb. 67. Saal im Stifte St. Florian.

Aber es gibt kaum ein bedeutendes geistliches Haus, wo er nicht vertreten wäre, und fast noch fruchtbarer ist der Sohn Bartholomäus (1702—1779), von dessen Werken besonders Oberösterreich übervoll ist (siehe Abb. 67). Die Altomontes ziehen an durch ihren leichten, lieblichen Stil, dem ein fast spielend frohes Colorit entspricht. Ihre lächelnden Frauengesichter mit Stumpfnäschen und Wangengrübchen begegnen immer wieder.

Mähren und seine Hauptstadt Brünn hat in den Meistern Ignaz
:stein, Johann Etgens, Michael Willmann, Franz Hörle sehr
:kere Repräsentanten der monumentalen Malerei jener Epoche.
· Schauplatz der Thätigkeit ersterer ist die herrliche Klosterkirche
Welehrad, welche seit 1724 durch Baltassaro Fontano in Carlo-
ker Manier aus dem alten romanischen Typus mit Stuccaturen-
oration umgestaltet wurde, an den Fresken arbeitete auch Pagani.
:les bedeutende Schöpfung aber ist der freundliche Dianaplafond
fürstlich Schwarzenbergischen Jagdschlosse Ohrad in Böhmen.

Nach Ungarn drangen sowohl italienische als deutsche Meister
dem Westen der Erblande vor. In den großen Stiftern wie Waizen,
n, Martinsberg, in den Städten wie Pest, Ofen, Fünfkirchen, Stuhl-
ßenburg, Erlau, Kaschau etc. finden wir Werke der Altomonte,
gl, Sambach, Maulbertsch, Kremser, Schmidt etc.; besonders die
stehung der glänzenden Schlösser der Esterhazy zog Architekten,
lhauer und Maler nach Osten, aber schon in den Tagen Karls VI.,
der erneuten Blüte dieser den Türken entrissenen Lande, hatte
Invasion solcher Meister aller Art ihren Anfang genommen.

Die interessanteste Künstlererscheinung auf unserem Gebiete
in dieser Epoche Daniel Gran (1694—1757). Reicht seine
leutung auch nicht zu einer solchen Höhe empor, dass man
als Maler dem Architekten Fischer und dem Bildhauer Donner
lkommen ebenbürtig an die Seite stellen könnte, so muss doch
gegeben werden, dass Gran unter seinen Fachgenossen mit jenen
sterblichen am ehesten das Dreigestirn der damaligen Kunst
terreichs bilden dürfte. Der Grund davon ist folgender: Es gibt
ar manchen Meister der Palette, welcher ihm damals an Wert
:ht nachstand, Rottmayr z. B. überragt ihn an Ernst und Groß-
it der Composition, jedoch das kunsthistorisch Bedeutende an
an ist ein Umstand, welcher zeigt, dass in ihm eine Überzeugung
te, welche congenial ist mit den innersten Kunstimpulsen eines
scher und eines Donner. Ich meine die reinigende Tendenz,
s bewusste Zurückstreben zum Klaren, Großen und Einfachen,
lem Gran durch das Studium Carlo Marattas sich den Classikern
r Renaissance zu nähern suchte. Freilich war es dem Maler
: Barocke dabei noch schwerer, den Modegeschmack
it los zu werden, als dem Architekten oder Bildhauer.
: aus seinem Leben wissen, war Gran ein Verwa

berühmten Predigers Abraham a Santa Clara, der ihn dem Fürsten Schwarzenberg empfahl. Als Lehrling nahm auf ihn der genannte Hörle in Brünn den meisten Einfluss, dann zog er nach Italien, wo in Venedig Sebastiano Ricci und in Neapel Solimena auf ihn Eindruck machten, bei weitem mehr aber noch in Rom die hinterlassenen Schöpfungen Marattas und die Stanzen des Vatican. In Wien begann er nun zunächst die Ausschmückung der beiden großen Säle im Schwarzenbergischen Sommerpalais, malte dann um 1729 die grandiosen Gewölbe in Prandauers Kirche auf dem Sonntagsberg und gleich darauf sein Hauptwerk im Saale der Hofbibliothek zu Wien, welches Winckelmann Rubens Gallerie des Luxembourg an die Seite stellt, neben der Gallerie zu Versailles des Lebrun preist, der Apotheose des Hercules von Le Moine daselbst aber weit vorzieht. Es folgte der große Plafond im Kinskyschen (jetzt kaiserlichen) Lustschloss Eckartsau (1731), sein hochpoetisches Altarbild St. Elisabeth für die Karlskirche, der Plafond im Landhaus zu Brünn, die Fresken des Presbyteriums in Herzogenburg, der Plafond des kaiserlichen Lustschlosses Hetzendorf, das erhabene Himmelfahrtsbild in Lilienfeld, die Fresken in Seitenstätten, der Entwurf für die Decke der Bibliothek in Sanct Florian (ausgeführt von B. Altomonte und Ant. Tassi), die Sanct Annakirche in Wien, der Plafond des Riesensaales in Klosterneuburg (Verherrlichung Leopolds des Heiligen), die Gemälde im Dom zu St. Pölten, die heiteren Fresken im Saale des Schlosses Friedau und jene im Kapuzinerkloster zu Stein an der Donau. Der Wiener Akademie war der stolze, zu hohem Ansehen gelangte Maler durchaus abhold und wies das Directorat dieser Anstalt 1751 mit geradezu verächtlichen Worten zurück. Er brachte die letzte Lebenszeit in St. Pölten zu, wo er starb.

Alle die Barockmaler im allgemeinen charakterisierenden Eigenschaften, Fülle der Production, Reichthum der Phantasie und Ideen, Prachtliebe und Großartigkeit sind bei Gran in gesteigertem Maße vereinigt. Er übertrifft sie aber durch eine gewisse Sicherheit und Größe seines Könnens, durch Poesie und Lieblichkeit der Erfindung und größere Zielbewusstheit in der Verfolgung seiner Überzeugung. Seine Hauptschwäche ist die Neigung zu einem etwas allzuweichen und bunten Colorit, welches in den letzten Werken manchmal zu süßlicher Verblasenheit ausartet.

Neben der großen Malerei kirchlichen, mythologischen und allegorischen Charakters hat unsere Barocke auch noch auf anderen Gebieten Ansehnliches geleistet. Im Porträt begegnet selbstverständlich jene Richtung, welche der Zeitepoche als pathetisch idealisierende Auffassung, unserm realistischen Jahrhundert aber häufig als theatralische Aufgeblasenheit und affectierte Manier erscheint. Die Herren und Damen in Allongeperücken, Staatskleidern, Purpurmänteln, Harnischen oder Reifröcken waren damals Mode, mit Stellungen, wie sie die Barocke von antiken Statuen herüberparodierte à la Jupiter, Apollo, Cäsar, Juno oder Diana; der Gesichtsausdruck immer hübsch uniform von souverän-vornehmer Kühle, die Hände nicht nach der Natur, sondern in erlogener Formvollendung hineingemalt, dazu rauschende und flatternde Gewänder, starrende Spitzen, glitzernde Diamanten, kostbare Hermeline — das ist so der übliche Apparat, mit welchem die dienstwillige Malerei damalige große und kleine Erdengötter zu verherrlichen liebte. Auf diesem Felde sind für Österreich auch in der Barocke die Franzosen maßgebend gewesen: ein Minard, Lebrun, Rigaud u. a. Zu unseren vorzüglichsten Künstlern des Fachs gehören: der bei Largillière in Paris gebildete, von niederländischen Eltern stammende Jakob van Schuppen (1669 bis 1751), welcher Eugen mehrmals portraitierte; Johann Gottfried Auerbach, auch Freskomaler (1697—1743), von dem wir das schöne Bildnis Karls VI. im spanischen Hofkleide (Hofmuseum) besitzen; sein Colorit ist hell, jenes des vorgenannten dunkel; Christoph Lauch (1647 geboren) hält sich mehr an deutsche Vorbilder, malte Kaiserbilder für die Stadt Wien; Friedrich August Ölenhainz (1745—1804), streng barock noch im Rococozeitalter, welcher sich die Weise des großen Rubens nach seinem Sinne zurecht legte (Schwarzenbergische Familienportraits); endlich der berühmteste von allen Martin von Meytens (1695—1770), ebenfalls erst unter Maria Theresia vorzugsweise in Blüte, geistig aber noch in diese Periode gehörig, auch er nahm in Paris seine Studien, leitete dann die Wiener Akademie und wurde ein wahrer Grandseigneurkünstler und Hofmann der Palette, der gefeierte Liebling aller vornehmen Kreise im Lande. Seine Bilder und ihre immer wiederholten Copien durch seine Schüler sind über ganz Österreich und Ungarn verbreitet, am öftesten malte er seine

ihn hochschätzende Kaiserin Maria Theresia und deren Gemahl. Meytens' geradezu classisches Werk ist das Porträt der unsterblichen Monarchin zu Schönbrunn im rosarothen Reifrock mit den kostbaren Brüsseler Palmenspitzen, ein wahres Gedicht von Anmuth und bezaubernder Grazie; als ungarische Königin im weißen Kleide stellte er sie majestätisch in dem Kniestücke dar, welches die Kaiserin der Wiener Akademie schenkte; ein drittes prachtvolles Bildnis in goldgestickter Robe gehört der Stadt Wien. Seine Farbentöne sind hell, leicht und schmeichelnd, das Stoffliche immer ausgezeichnet behandelt, wie er sich denn für die Spitzen, die Seide, Pelze etc. eigene, besonders gewandte Gehilfen hielt. Sehr beachtenswert ist es aber, dass neben diesen gefälligen und gefallsüchtigen Idealisten nach der Tagesmode einige Künstler, wie in anderen Ländern auch in Österreich, damals darnach strebten, im Bildnisse die naturalistische Wahrheit zu Ehren zu bringen und der geschminkten theatralischen Manier Opposition zu machen. Der geistreichste Repräsentant dieser Tendenz ist Johann Kupetzki (1667—1740). Das Leben dieses Künstlers, von mährischer Abstammung in Ungarn herangewachsen, in Wien und Italien gebildet, endlich in Nürnberg sein unruhiges Leben beschließend, ist fast ein Roman. Der Secte der mährischen Brüder angehörend und daher nicht ohne religiöse Einseitigkeit und Phantastik, sonderbar in seinem Wesen, misstrauisch und daher selbst die Gunst Karls VI. und Eugens zurückweisend, überdies das Opfer eines schlechten, sittenlosen Weibes, brachte er sein Dasein bedauernswert dahin. Kupetzkis frühere Bildnisse schließen sich noch der beliebten Weise der Franzosen und Italiener an, dann aber erkürt er Rembrandt zu seinem Vorbilde und bringt auf dieser Bahn in der That die geistreichsten, kernigsten und interessantesten Porträte der Periode hervor, selbstverständlich sich auch gänzlich ins coloristische Kleid des großen Holländers hüllend. Ein anderer, Ungarn angehöriger Künstler, wie es scheint, von nicht geringer Bedeutung ist Adam Manyoki, dessen Leben und Kunst aber heute noch in tiefes Dunkel gehüllt und von der Forschung fast gar nicht berührt ist. Auch seine Gestalt umhüllen Abenteuer, er soll selbst verbrecherische Thaten begangen haben, wurde aus Berlin flüchtig und kam dann nach Warschau. In Ungarn dürften manche Werke von ihm versteckt sein. Wenn von Manyoki gesagt wird, er

erinnere an den jüngeren Nattier, so scheint damit angedeutet, dass vielleicht auch der Ungar dem Ideale des Rubens nachgestrebt habe, allerdings aber ist im übrigen sein französisches Muster berüchtigt als Verschönerer sowohl der Schönheit als der Hässlichkeit

Die Landschaftsmalerei wird im österreichischen Barockzeitalter theils im decorativen Stile geübt, in welcher Hinsicht die betreffenden Künstler sich hauptsächlich an die Idealisten der römisch-französischen Schule anklammern, freilich nicht ohne den hohen, maßvollen Schönheitssinn eines Poussin-Dughet und Claude Lorraine in ziemlich theatralischer Flüchtigkeit zu verunstalten. Künstler dieser Art sind die tirolischen Feistenberger. Der bedeutendste ist wohl Christian Hilfgott Brand, welcher aber nach der eklektischen Manier der Zeit mit den Reminiscenzen an jene Idealisten auch ganz ungeniert die Traditionen der niederländischen Landschafter durcheinanderwirft. Ihm folgt in gleicher Weise sein Verwandter und Schüler Johann Christian Brand. Paul Ferg, Max Schinnagel, Josef Orient sind Nachahmer der Niederländer des XVII. Jahrhunderts. Unter den Thiermalern nimmt die aus Schottland stammende Familie der Hammilton eine bedeutende Stellung ein. Johann Georg dieses Namens diente Karl VI., den Fürsten Liechtenstein und Schwarzenberg und hat namentlich als vortrefflicher Darsteller der damals hochbeliebten spanischen Pferderassen einen berühmten Namen. Philipp Ferdinand ist bekannt als trefflicher Maler von Vögeln. Endlich repräsentieren auch die Blumenmalerei einige tüchtige Namen, von welchen wir nur kurz den Hamburger Franz Werner Tamm (1658—1724) anführen wollen, in Wien für den Hof und den Adel vielfach beschäftigt, einen Schüler des berühmten Blumenmalers Nuzzi in Rom; Heinitz von Heintzenthal, von welchem Supraporten im unteren Belvedere etc. Das Pastellbild sowie die Miniatur auf Elfenbein werden zwar in der Barockepoche bereits wert gehalten, erreichen eine modehafte Beliebtheit aber erst in den folgenden Decennien.

Es ist uns in diesem knappen Charakterbilde nicht möglich, der Entwicklung des Kunstgewerbes in derselben Zeit im gleichen Maße zu folgen, nur im allgemeinen sei angedeutet, dass im ganzen der großmonumentale Geist der Barocke dem Gedeihen desselben nicht so günstig war wie das kleinlichere, intimere, bürgerlich handwerkliche Wesen der deutschen Renaissance. Auch

drückt sich in demselben etwas speciell Österreichisches nicht so charakteristisch aus, die einzige Glasindustrie ausgenommen, welche in Böhmen zur höchsten Blüte erwachte und alle anderen Producte verdrängend den gesammten europäischen Geschmack beherrschte. Hochbedeutend sind ferner die Arbeiten von Schmiedeeisen, aus welchem prachtvolle Parkthore und Gitter (Belvedere, Schlosshof) hergestellt wurden (siehe Abb. 68). Von den Kaisern wurden große Anstrengungen gemacht, das Gewerbe in den Erblanden zu heben — Leopold I. begann eine Gobelinmanufactur, Karl VI. gründete die orientalische Compagnie, es wurden Seidenwebereien eingeführt etc., aber die rauhe Hand des Krieges unterdrückte die meisten dieser Versuche. Nur durch die Gründung der kaiserlichen Porzellanfabrik in Wien nahm eine Kunstindustrie mit localer Färbung den Ursprung, ihre glänzendste Blütezeit fällt aber in die späteren Zeiten des XVIII. Jahrhunderts.



Abb. 69. Stuccatur im Palais Liechtenstein in Wien.



Abb. 68. Gitter von Schmiedeeisen, Dominicanerkirche in Wien.

DIE ROCOCOZEIT.

Von

Albert Ilg.



DIE ROCOCOZEIT.

Wir haben auch in diesen unseren Charakterbildern aus der erreichischen Kunstgeschichte die Erscheinungen des XVII. d XVIII. Jahrhunderts in die übliche Gruppierung von Barocke d Rococo getheilt, obwohl wir von dem Ungenügenden und bst Unrichtigen solcher Kategorisierung überzeugt sind. Schon nz im allgemeinen sind ja beide Begriffe, ihre Charakteristica, e Unterscheidungen und Grenzen außerordentlich vag; die titelungen genannter Kunstepochen, welche gleichzeitig noch cht oder nur höchst vereinzelt vorkommen, sind erst spätere ilfsbezeichnungen, mit denen man etwas resumieren wollte, won doch eigentlich nur sehr wenig feste Begriffe vorschweben. an kann oft in der Kunstgeschichte eines Landes, ja selbst bei nem einzelnen Werke gar nicht sicher sagen, wo die Barocke fhört und wo das Rococo anfängt; hier blüht schon das letztere, einem anderen Orte ist noch die schwere Barocke in voller errschaft, nicht selten aber keimt schon frühzeitig am Barockerke selbst, wie ein Schmarotzergewächs, das zierliche Rococo f. Wenn aber in diesen Bezeichnungen also gewiss nur wenig cheres und Klares liegt, so dienen sie doch dem Herkommen gemäß cht nur dem Wissenden, sondern selbst dem Laien zur bequemeren erständigung. Sieht er doch, dass allmählich im Laufe des VIII. Jahrhunderts, hier früher, dort später, bald schneller und äftiger, bald zögernd und dürftiger, im Kunstschaffen eine Verderung vor sich geht. Die wuchtige Monumentalität der Formen ginnt dem Niedlichen, Kleineren zu weichen. Das großartig chitektonische oder effectvoll Malerische gibt Raum dem zierlich timen und graziös Decorativen. Das energische Fortissimo der rben mäßigt sich zu feinen, zarteren Stimmungen, um mit dem rtschritt der Kunsterscheinung endlich selbst ins Matte, Blasse, dann im Empire zur wahren Furcht vor der Farbe zu degenerieren. e officiell pathetische Sprache der Barocke, welche immer wie

aus dem Munde von Göttern, Heroen und Königen klingt, mildert sich zum geistreichen, witzigen, ja leichtfertigen Geplauder des Salons, der Intimen, der Damen. Diesem veränderten Geiste gemäß erhält auch das gesammte Rüstzeug der Formensprache eine neue Gestalt. Die schweren Simse, Pilaster, Voluten, Cartouchen etc. schrumpfen zu eleganten Wandleisten, feinen Schnörkeln u. dgl. zusammen; die figurale Ausstattung bewegt sich nicht mehr ausschließlich in den Höhen des Olymps, sondern bevorzugt die leichte Idylle, wozu ihr die salonfähigen Gestalten der Schäferpoesie das willkommenste Personal darbieten. Endlich tritt ein Decorationsmotiv hier vorherrschend in den Vordergrund, die Blumenwelt, welche die Barocke zwar ebenfalls nicht verschmäht hatte, aber in Gestalt von schweren Ketten und Festons nur wieder dem Rahmen der Architektur unterordnete. Jetzt gewinnen die leichten Kinder Floras ein freieres Leben, sie umspinnen und umwuchern ganze Wände, Decken und Panneaux, klettern unbekümmert über Leisten, Pilaster und Cornischen hinweg, kurz sie haben die Fessel des Stilistischen abgeworfen und geberden sich rein malerisch als naturalistischer Schmuck. Es ist, als ob man in allem der strengen Zucht des Baumeisters müde geworden wäre, man wirft sich lieber dem Maler, Tapissier, selbst dem Gärtner in die Arme, ja es hat den Anschein, als ob der neue Stil den althergebrachten Gesetzen der Architektur fast Spott bieten wolle, denn dessen einfachste Fügungen, die strenge Gerade, der rechte Winkel und das reguläre Viereck werden womöglich gemieden, verschobene Vierecke, schiefwinklige Flächen sind beliebt und mit wellenförmigen, astartigen oder unregelmäßig gewundenen Einfassungen versehen. Die althergebrachten classischen Urformen der Ornamentik kommen immer seltener vor, sie machen naturalistischen oder ganz neuen von bizarrer Erscheinung Platz, wie z. B. textile Gebilde in Stuccatur, Malerei, Eisenschmiedewerk nun eine große Rolle zu spielen anfangen, wozu die gestrickten Gitterwerke, die hängenden Quasten, Schabrackendecken u. dgl. gehören.

Aber auch damit ist das Neue, Eigenthümliche noch nicht erschöpft. Einen höchst wesentlichen Einfluss hatte auf die Neugestaltung das modehaft gewordene Vorbild der ostasiatischen Kunstformen. Die Vorliebe für chinesische und japanesische Porzellans,

vieux-Laques, Fächer, Schirme, welche, von holländischen und anderen Flotten nach Europa gebracht, zuerst nur die Raritätenkammern der Sammler gefüllt hatten, wuchs in dem Maße, dass diese seltsamen Fremdlinge sich nun gebieterisch in die Wohnungsausstattung eindrängten und endlich aus bloßen Gästen Reformatoren des Stils und Geschmacks selber wurden. Die Herrschaft des naturalistischen Blumendecors ist besonders eben durch solche ostasiatische Muster gefördert worden. Das Kunstgewerbe, namentlich in der Porzellanfabrication, welches seit der Mitte des Jahrhunderts, ja fast in allen Ländern Europas gepflegt wurde, erhielt dadurch ein ganz neues Form- und Decorationsgepräge, und überdies entstand das Genre der Chinoiserie im figuralen Gebiete, welches im Verein mit den in Atlas gekleideten Bergères die theatralischen Götter der Barocke ablösen sollte.

Man kann im allgemeinen sagen, während die Barocke, sosehr sie auch den Geist ihrer Zeit auszusprechen verstanden hatte, insofern doch immer einen conservativ antiquarischen bewahrte, als sie alles auf der Basis antiker Begriffe dachte und wollte, so sehr sie dieselben auch sich mundgerecht gemacht hatte, so lebt im Rococo mehr ein fortschrittliches, dem Zeitgeiste selbständiger huldigendes Wesen, weshalb denn die auf dasselbe folgende Periode des Classicismus von dieser Freiheit und Ungebundenheit wieder zu dem Alten zurückkehren zu müssen glaubte. Die Barocke redet wie Corneille und Racine, das Rococo plaudert und witzelt wie Voltaire und Diderot; dort rauscht und schallt es wie in den Oratorien eines Händel, hier klingt und tönt es wie in Haydns Trios oder in den Arien des Pagen Cherubin. Dass aus dem gesellschaftlichen Leben, ja aus Politik und Moral Analogien derselben Art herbeizubringen wären, kann wohl kein Zweifel sein.

Es ist wohl richtig, dass der neue Geschmack von Paris aus die civilisierte Welt überflutete; aber wenn auch Frankreich kraft seiner hohen politischen Stellung, Dank der tonangebenden Entwicklung seines gesellschaftlichen Lebens und durch das großartige Gedeihen seiner Kunstindustrie hier auf die anderen Länder gebieterisch einwirkte, so zeigte es sich doch deutlich, dass auch anderorts aus den Gesetzen der Stilentwicklung heraus sich in den Barockerscheinungen die Anlagen und Anfänge zu ähnlichen Formen, wie jene, welche wir heute Rococo nennen, schon

mitten in der Blüte jenes älteren Stiles zeigen. Man ist oft überrascht, z. B. in Österreich an Kunstwerken der frühen Zeit Karls VI., Josefs I., ja selbst bisweilen schon ihres Vaters Detailmotive zu gewahren, welche sich dann im Rococo charakteristisch wiederfinden, obwohl diese Schöpfungen sonst noch vollständig unter dem Banne des welschen Geistes stehen, welcher hier zu Lande nicht nur aus Gründen der uralten Tradition und der geographischen Lage dominierte, sondern um jene Zeit aus der speciellen wichtigen Ursache, weil während der Herrschaft der genannten Kaiser, also der ganzen Blüte des Barockstiles, auch der schroffe politische Zwiespalt zwischen den Habsburgern und den Bourbons gerade in Österreich den französischen Einfluss mächtig einschränkte. Später aber, namentlich in den Tagen Maria Theresias, in denen ja sogar auf dem politischen Gebiete sich eine Connivenz zwischen beiden Staaten angebahnt hatte, welche in der Thronbesteigung der Lieblingstochter der großen Kaiserin in Frankreich die Besiegelung finden sollte, da strömte allerdings gallisches Wesen auch im Habsburgerreiche, wie auf jedem Felde des geistigen Lebens, so auch in den Künsten mächtig herein. Zwei bedeutsame historische Ereignisse, der spanische Erbfolgekrieg und die Verbindung mit dem Hause Lothringen, gaben dazu vorwiegend den äußeren Anlass. Die Consequenzen des ersteren hatten an allen deutschen Höfen, auch an dem bairischen, welcher so lange neben dem österreichischen am meisten von italienischen Culturelementen durchdrungen gewesen war, dem fränkischen Einfluss Thür und Thor geöffnet; die Lothringer aber brachten französische Künstler nach Wien und Österreich, wie früher nach Toscana, wo sie geherrscht hatten.

Bei all dem darf man sich die Sache aber immer nicht so vorstellen, als ob bei uns zu Lande das Rococo mit einemmale eine ausschließliche Herrschaft angetreten hätte. Vielmehr ist es nie zu hervorragender Blüte bei uns gediehen, sondern wirkte der Barockstil noch lange kräftig fort. In der Architektur hat es in Österreich das Rococo auch nicht entfernt zu so glänzenden Leistungen gebracht wie die vorausgehende Epoche, und auch in der Malerei steht die Sache so, dass man Künstler wie Maulbertsch, den Kremser Schmidt, Troger dem Zeitabschnitte nach zwar in dem vorliegenden Capitel behandeln muss, nach Stil, Geist und



Abb. 70. Die Gloriette in Schönbrunn, von Ferd. von Hohenberg.




Charakter aber dieselben durchaus noch als barock anzusehen sind. Die Plastik dagegen und das Kunstgewerbe machten die Schwenkung bestimmter und deutlicher mit.

Wir können in unserer Heimat nicht von so ausgesprochenen und reichen Rococobauten reden, wie sie auf französischer Erde, in Dresden, München und Berlin nachzuweisen wären; aber doch fehlt es nicht an einigen sehr charakteristischen. Der Ausbau von Schönbrunn steht in dieser Beziehung als wichtiges Moment da (siehe Abb. 70). Nachdem unter Karl VI. das an dem Schlosse von dem älteren Fischer Begonnene lange Jahre vernachlässigt gestanden, ließ Maria Theresia (1744) durch den Hofarchitekten Nikolaus von Pacassi den Bau vollenden, einen aus einer schon lange in Österreich beschäftigten Görzer Steinmetzfamilie stammenden Künstler. Während an dem Äußeren in der Architektur der Rococotypus noch ziemlich schüchtern an den Tag tritt — überdies durch eine höchst geistlose Überarbeitung durch Johann Amman in den Zwanzigerjahren unseres Jahrhunderts noch verunstaltet, — entfaltet sich im Inneren die Zierlichkeit und Pracht dieses Stiles in hochentwickelter Weise. Die langgestreckte große Gallerie mit der dahinterliegenden kleinen, die zahlreichen Appartements, welche chinesisch, mit Täfelung aus orientalischen Holzgattungen, feinen Vergoldungen und Tapeten ausgestattet sind, zählen zu den elegantesten Proben des Zeitgeschmackes, ohne dass wir über die vielen dabei beschäftigten Künstler bisher unterrichtet wären. Die schon im Capitel „Barocke" erwähnten Freskoplafonds von Guglielmi in den beiden Gallerien beweisen gleich, wie das monumentale Fresko in seiner älteren Erscheinung sich im Rahmen der Rococoumgebung zu erhalten wusste. An dem benachbarten, von Maria Theresia für ihre verwitwete Mutter Kaiserin Elisabeth Christine ebenfalls durch Pacassi und, wie es scheint, auch durch Mitwirkung Hohenbergs errichteten Schlösschen Hetzendorf macht die Architektur ebenfalls nur bescheidene Wirkung, aber auch hier finden wir in den Interieurs ausgezeichnete Leistungen. Während der große Saal mit der schon erwähnten Freskodecke Grans dem Geiste des classischen Barockes entspricht, ist der Salon mit den Lamberies aus chinesischen Feketinholz, üppiger Vergoldung und eingesetztem Figurenschmuck in Speckstein und japanesischem Lack eine Prachtprobe verschwenderischesten Rococo-

geschmackes (s. Abb. 71). Als der bedeutendste, durch Kaiser Franz hereingebrachte Meister französischer Architektur ist Jean Nicolas Jadot de ville Issey (1710—1761) zu betrachten. Nachdem er in Florenz und Nancy vieles gebaut hatte, schuf er (1753) in Wien den schönsten Rococobau Österreichs, damals als Aula der Universität, heute Sitz der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften. Die reiche, freundlich wirkende Façade mit den beiderseitigen Pavillons und Brunnen, die große Parterrehalle mit zwanzig schlanken toscanischen Säulen, endlich der riesige Saal in der Nobeletage mit Guglielmis — wieder noch barocken — Fresken sind von origineller, geistreicher Conception. Wir kennen nur noch ein Werk Jadots in Österreich, die von hohen toscanischen Säulen getragene sogenannte Säulenstiege im Schweizerhofe der kaiserlichen Burg. Kleinere, aber nicht unbegabte Meister waren Theodor Vallery, Franz Anton Danne und Melchior Hefele; der erstere besorgte die Herstellung der Rococopartien an dem alten Wiener Rathhause, welches seinem Äußeren nach von einem unbekannten Barockmeister der Fischerischen Schule herrührt, die beiden anderen zeichneten sich besonders als geschmackreiche Entwerfer von Triumphbögen und Trauergerüsten aus, aber Hefele hat auch große Architekturen ausgeführt, wie z. B. das imposante Palatinalgebäude in Pressburg, mit welchem er schon starke Anwandlungen des akademischen Classicismus verräth. Hieher gehört auch Andreas Altomonte, für Krumau in Böhmen thätig. Eine bedeutende Anlage, mehr im Geiste des französischen Rococos ist die kaiserliche Residenz in Innsbruck, von Maria Theresia 1766—1770 durch den Ingenieurmajor Josef Walter errichtet und im Inneren durch den sogenannten Riesensaal mit schönen Fresken von Maulbertsch ausgezeichnet. Damals wurde auch die vom älteren Fischer begonnene Königsburg in Ofen durch Franz de Paula Hildebrandt erweitert, von welchem Werke noch der Hof mit dem Karyatidenportale Zeugnis gibt. Nüchterner sind die Bauten an der Prager Residenz, welche von Luragho und Anton Gunz begonnen, von Hafenecker vollendet wurden (1756—1775).

An adeligen Landsitzen, deren Erbauer übrigens nur in den seltensten Fällen bekannt sind, als freundlichen Proben dieses Stils ist kein Mangel, wir nennen nur z. B. das um 1750 von Petrucci errichtete Schloss Austerlitz mit der schönen Kirche,



Abb. 71. Salon im Kais. Schlosse Hetzendorf.



:n Entwurf 1779 Hohenberg machte. Andere mährische Schlösser
Bedeutung sind Budischau mit schönen Malereien und Chinoi-
:n im Stile des Drentwett, Buchlowitz, das noch fast barocke
ß-Ullersdorf, Jarmeritz mit zarten Rococodecorationen; in
itein findet sich eine originelle Kuppelkirchenanlage, die Kapelle
Selovitz ist delicatestes Rococo, Nikolsburg und Kremsier
r ragen vor allem hervor durch eine großartige Mischung der
ctvollsten Architekturen und Fresken beider Richtungen. Und
ıl von jedem Kronlande wären ähnliche aufzuzählen.

Unser genialster Rococoarchitekt aber ist Ferdinand Hohen-
; von Hetzendorf (1732—1790). Die Lebensgeschichte des aus
rpfalz stammenden Künstlers ist noch ganz unaufgehellt, man
f aber mit Gewissheit annehmen, dass er seine Studien in Paris
ıacht hat; in seinen immer geistreichen Erfindungen begegnen
ı drei verschiedene Richtungen. Frühere Schöpfungen, wie
unendlich graziöse Gloriette und die am Fuße von deren Hügel
ebrachte große Fontäne entsprechen vollständig dem heitersten
zösischen Rococo; spätere, wie der imposante, aber kalt wirkende
ıst Fries (Pallavicini) auf dem Josefsplatze in Wien, streben
:its entschieden aus der Rococosphäre ins Classicistische hinüber.
wischen aber meldet sich bei Hohenberg zum erstenmal ein
ment, welches den geistigen Zug der Zukunft charakteristisch
:ichnen sollte, die Romantik. Er hat sie auf zweifache Weise
einen Werken zur Erscheinung gebracht; auf das glücklichste
dem Obelisken und der malerischen römischen Ruine im Schön-
ıner Parke, wobei die Einwirkung Giovanni Batt. Piranesis
erkennbar ist, und sehr unglücklich, wo er in der Augustiner-
in der Minoritenkirche zu Wien nach den Kenntnissen seiner
ode wieder die Gothik aufnehmen wollte.

Wenn die gewaltige Einwirkung Rafael Donners eine edle
üchterung in die Orgien der Barockplastik gebracht hatte und
die übertrieben malerischen und effecthaschenden Schöpfungen
:ner zu werden anfiengen, so geschah das doch nicht gleich bei
en directen Nachfolgern; er hat zwar dem Einfacheren und
ıigeren Bahn gebrochen, aber, wie schon erwähnt, selber keine
tsame Schule erzielt, wohl aber wurde durch seine Reform es
ichtert, dass der aus Frankreich kommende mildere Stil des
ıäßigten Rococos und später der akademischen Richtung die

Herrschaft antreten konnte. Aber auch in diesem Falle darf man nicht an jähe Übergänge denken, unsere Schlossgärten, Dorfkirchen und Friedhöfe in den Provinzen beweisen, dass sich das barocke Wesen theilweise bis fast gegen das Ende des Jahrhunderts erhielt. Das neue, entscheidende trat natürlich in der Residenz auf und verleugnet nicht seine fremde Herkunft. Der wichtigste Künstler ist in diesem Betrachte Johann Christian Wilhelm Beyer (1725—1797), in Stuttgart und Italien gebildet, gänzlich aber in die Nachahmung der Franzosen versenkt, deren Meister wie Coypel, Coysevox, Coustou etc. seine Ideale waren und blieben. Früher in der Ludwigsburger Porzellanfabrik thätig, hatte er die Weichheit des Bisquits sich im Stile ganz zueigen gemacht, und als er nun nach Wien berufen worden, wo er Hofstatuarius wurde, entwickelte er eine rege Thätigkeit, welche folgenreich werden sollte. Bei der Einrichtung des neuen Parterres im Schönbrunner Parke gieng er mit Hohenberg Hand in Hand und besorgte die Herstellung der aus Tiroler Marmor gemeißelten Götter und Heldengestalten an den geschnittenen Wänden des Gartens, in den Bosquets, an den Teichen und Bassins. Beyer beschäftigte dabei eine große Anzahl Mitarbeiter, wie Prokop, Platzer, Schletterer, Zaecherle, Henrici, Kieninger, Lang, Günther, Weinmüller und die hervorragenderen Martin Fischer, Zauner und den schon erwähnten Hagenauer (s. Abb. 72). Wenn Beyer mit seinem echt französisch geschulten Geiste im allgemeinen diese bunte Schar auch leitete, so konnte es doch nicht anders kommen, als dass noch manche barocke Reminiscenz sich in dieses Rocococoncert mischte, wovon besonders die von Prokop herrührenden Figuren Zeugnis liefern. Das Gelungenste ist die Nymphe des schönen Brunnens von Beyer selbst, eine außerordentlich liebliche Erscheinung. Feine Zierlichkeit und eleganten Vortrag bekundet Anton Grassi (1755—1807), dessen Wirken vorzugsweise der kaiserlichen Porzellanfabrik dienstbar war, für welche er eine Fülle von Modellen für Bisquitgruppen meist mythologischen Gegenstandes fertigte. Martin Fischer (1740 bis 1820), in seiner Jugend mit dem noch zu erwähnenden Messerschmidt gemeinschaftlich thätig und besonders trefflich in der Behandlung des damals so allgemein angewendeten Bleigusses, repräsentiert ebenfalls den Übergang vom Rococo in die antikisierende Weise des Empires. Seine Immaculata sowie der monumentale

Brunnen mit der Witwe von Sarepta im Savoyschen Damenstifte gehören jener älteren Phase an, seine mehrfachen Figuren auf Brunnen öffentlicher Plätze der späteren, wovon der Moses auf dem Franciscanerplatze, St. Josef am Graben und die Hygieia in der Alserstraße am wertvollsten erscheinen. Eine ähnliche



Abb. 72. Diana von J. Hagenauer.

Laufbahn machte der übrigens geistreichere Franz Zauner von Felpatan (1746—1822) durch. Er kam als Tiroler Naturschnitzler zu Beyer nach Wien, lieferte in der Bassingruppe vor dem Schönbrunner Schlosse (rechts) noch eine Probe echt barocker Richtung, gieng dann auf kaiserliche Kosten nach Rom und empfieng daselbst

durch die Nähe des Genius Canovas eine neue Weihe. Hauptwerke des Künstlers sind das im Sinne der antiken Marc-Aurelstatue entworfene Reitermonument Josefs II. (1807), noch darum wichtig, weil man mit diesem Werke in Österreich wieder im großen Stil zum Bronzeguss zurückkehrte; die vier noch ziemlich malerisch bewegten Karyatiden am Palais Pallavicini, die schöne marmorne Grabtumba Kaiser Leopolds II. in der Georgskapelle der Augustinerkirche und das reizende Modell des Genius Bornii (österreichisches Museum). An seine an sich schon etwas trockene und strengere Art schlossen sich in der Endzeit des XVIII. und in den ersten Decennien des XIX. Jahrhunderts zahlreiche Österreicher an, auf welche aber außerdem auch das Studium Canovas, besonders seit dessen Meisterwerke, Grabmal der Erzherzogin Christine in der Augustinerkirche und die Theseusgruppe, sich in Wien befanden, einwirkte. Die besseren unter ihnen sind Johann Schaller (1777—1842, Bellerophon und Amor im kaiserlichen Museum), Leopold Kissling (Mars und Venus 1809, daselbst). Die interessanteste Persönlichkeit unter den Plastikern dieses Zeitabschnittes ist Franz X. Messerschmidt (1732—1783) — ich sage dieser Periode und nicht der Rococozeit Österreichs, denn das ganze Naturell dieses genialen, sonderbaren Meisters ist dem Geiste dieses Kunststiles diametral entgegengesetzt, wenn auch in einigen seiner früheren Leistungen der Modegeschmack herübergedrungen war. Der eigenthümliche Künstler ist nur durch die Kenntnis seines originellen und unglücklichen Sonderlinglebens verständlich, dessen Jugend mit allen Leiden bitterster Armut begann, dessen Menschenscheu, Eigensinn und Schroffheit ihm stets Feinde erweckte und die Freunde verscheuchte, Wohlthäter wie selbst Maria Theresia schwer beleidigte und endlich in Hass und halber Verrücktheit endete. Messerschmidt genoss den ersten Unterricht bei handwerklichen Barockmeistern in Salzburg und Graz, gieng dann nach Rom, zankte sich in Wien vergebens um eine Akademieprofessur herum, wich den Cabalen, zog sich in die Einsamkeit seiner schwäbischen Heimat zurück und verbrachte endlich den Lebensrest abgeschlossen, der Bevölkerung ein Gegenstand der abergläubischen Furcht wie des rohen Pöbelhohnes in Pressburg. Man muss unter seinen nicht allzu zahlreichen Werken unterscheiden zwischen solchen, welche er auf Bestellung und für den Broterwerb schuf, und jenen, welche

Herzenssache, aber auch die Ausgeburt seiner tollen Grillen
n. In den ersteren zeigt er sich als vorzüglicher Porträtist
effectvoller Darsteller der Details, wie z. B. in den lebens-
en Bleifiguren Franz I. und Maria Theresias (Laxenburg),
Bronzereliefs Josefs II. und seiner Gemahlin Isabella (kaiser-
s Museum) oder der ideal schönen jugendlichen Büste dieses



Abb. 73. Sarkophag Kaiser Karls VI. von B. Moll.

ten von Bleiguss (daselbst). Seine charakteristischeste, merk-
ligste Leistung aber sind die berühmten sogenannten Charakter-
e, welche er zum Theil schon früher, hauptsächlich aber in
sburg mit leidenschaftlicher Begeisterung fertigte. Er wollte
enselben physische sowie psychische Zustände, z. B. das
nen, Niesen, Riechen, den Ertrinkenden, den Narren, Ver-

leumder, den Trotzigen, den tiefen Kummer, die Einfalt, ja selbst den sich überanstrengenden Fagottbläser, den rachgierigen Zigeuner, den Hypochonder etc. darstellen, wobei er nicht nur bloße Charakteristik anstrebte, sondern die Erreichung einer Wirklichkeit im Sinne des anatomischen Präparates. Die Bekanntschaft mit Dr. Messmer und eine mystische Vertiefung in dessen Lehre vom thierischen Magnetismus hatte den stets vergrübelten Künstler auf solche seltsame Speculationen geführt, welche für uns heute zwar insoferne wertlos sind, als Messerschmidt damit die Kunst auf die Lehre vom Magnetismus basieren wollte, aber wohl in dem Sinne große Bedeutung besitzen, als in ihnen merkwürdige Vorgänger des modernen Naturalismus frühzeitig zutage treten. Auch in Messerschmidt hat Österreich wieder eine der phänomenalsten Erscheinungen der Kunstgeschichte in die Welt gesetzt, welche wie ein Markstein hervorragt und Grenzen geistiger Gebiete bezeichnet.

Der schon im Capitel der Barocke erwähnte Schüler Donners, Balthasar Moll (1717—1785), gehört nach der Mehrzahl seiner Leistungen dem Barocken eher als dem Rococogeiste an. Übermalerisch und theatralisch sind seine beiden Grabmonumente der Grafen Daun bei den Augustinern, ganz barock antikisierend die Marmorstatue Franz I. als Augustus in Laxenburg und maßvoller dessen Reiterstatue im Kaisergarten zu Wien, überaus reich diejenige Karls VI. Sein imposantestes Werk ist der überreiche bleierne Sarkophag desselben Kaisers (s. Abb. 73) und seiner Gemahlin in der Kapuzinergruft, während er in seinen Decorations-Arbeiten für das Landhaus zu Innsbruck und in dem reizenden Bronzemonument zu Schönbrunn, welches Maria Theresia ihrem Gemahl als Schöpfer des botanischen Gartens setzen ließ, am meisten sich dem graziösen Rococogeschmacke zuneigt.

Es wurde schon betont, dass eine Anzahl der Freskanten aus der eigentlichen Barockperiode in diese spätere noch ziemlich lange herüberwirkten, wie z. B. Bartolomeo Altomonte. Andere, deren Lebenszeit eine jüngere ist, zeigen sich trotzdem durch Schule und Neigung dem früheren Ideale getreu, wie z. B. der Tiroler Paul Troger, in seiner Heimat des genannten Alberti Schüler (1698 – 1762). Seine großen Plafondgemälde im Brixner Dome, in der Wallfahrtskirche Maria Taferl, in den Wiener Kirchen Mariahilf, St. Ulrich, Laurenz, St. Sebastian in Salzburg verrathen den rein italienischen

Einfluss, den ihm seine Lehrzeit in Mailand, Bologna und Venedig mitgetheilt hatte. Zeigt Troger daher mehr ein einheitliches Wesen, so ist Martin Johann Schmidt, der sogenannte Kremser Schmidt (1718–1801), der richtige Eklektiker; ohne eigentliche Schule aufgewachsen, Autodidakt, der sich vom Anschauen der Kupferstiche und Gemälde im Kloster Göttweih bildete, vereinigte er in seinen Erfindungen auf die gewandteste und geschickteste Art als ein wahrer Proteus des Stiles alle denkbaren Vorbilder. Man stößt in seinen Gemälden bald auf Motive der Carraccis oder Guido Renis, bald der Neapolitaner des XVI. Jahrhunderts, bald auf Rubens, bald auf Maratta. Im ganzen ist die Empfindung dieses Fa presto noch die Barocke, sein Vortrag geistreich leicht und meistens liebenswürdig. Seine schier unzähligen religiösen Bilder sind über die ganze Monarchie verbreitet. Auch bei Anton Franz Maulbertsch (1724—1796) begegnet ein starkes Schwanken zwischen den Italienern und Rubens. Im Gegensatz zu dem beinahe nur als Ölmaler wirkenden Schmidt war Maulbertsch vorzugsweise Freskomaler, sehr tüchtig im historischen Fache, am geistreichsten in seinen Skizzen, in der farbigen Ausführung bisweilen allzu süß und zierlich. Schon mit seinen Jugendwerken, den Fresken in der Piaristenkirche zu Wien, erregte er gerechtfertigte Bewunderung, auf weiten Reisen schuf er dann Großartiges in den verschiedensten Provinzen, z. B. den Bibliotheksplafond des Stiftes Strahow in Prag, den Lehensaal in Kremsier, den Stiftssaal im Kloster Bruck bei Znaim, die Kuppel der Kreuzherrenkirche in Pöltenberg daselbst, den Riesensaal in der Innsbrucker Residenz, endlich für Ungarn Hervorragendes in Waitzen, Steinamanger, Komorn und Stuhlweißenburg. Ebenfalls ganz barock ist Trogers Schüler Josef Mildorfer (Fresken in der Kirche am Hafnerberge in Niederösterreich, anderes in Tirol), ferner Johann Bergl (Fresken in Mölk, St. Veit bei Wien, Budapest), Josef Bergler in Prag mit Erfolg thätig, Hubert Maurer in Wien wären zu nennen, letzterer auch als Bildnismaler, auf diesem Gebiete aber schon trocken im Geiste der Josefinischen Zeit und der Barocke bereits entfremdet. Ein liebenswürdiges Talent im rechten Rocococharakter zeigt sich der Wiener Vincenz Vischer (Plafond des Dianatempels in Laxenburg). In Mähren ragt Johann Winterhalter, der Neffe des Bildhauers d. N., Maulbertsch' Schüler hervor, von dem wir Arbeiten im Stifte

Geras, in Obrowitz bei Brünn und Tarwitz kennen. Bedeutender als die letztgenannten sind einige Tiroler, vorzugsweise Martin Knoller (1728—1804); ausgegangen von der Schule Trogers an der Akademie in Wien, lebte er sich in Rom tief in den Geschmack des damals tonangebenden Rafael Mengs ein, bewahrte sich aber aus der Tradition der Barocke größere Kraft und gieng dem Überzärtlichen dieses Meisters im ganzen glücklich aus dem Wege. Seine bedeutendsten Deckenfresken sieht man zu Volders, Gries bei Bozen, im Taxischen Palast zu Innsbruck, außerdem hat er in Baiern, Schwaben und in Mailand gewirkt. Auch als Porträtist ist er schätzenswert, wie sein Kaiser Leopold II. (Laxenburg) darthut. Ein zweiter Mengsschüler ist Knollers Landsmann Josef Schöpf (1745—1822), welcher Knoller als Gehilfe zur Seite stand, dann aber in Rom mit Mengs, dem Franzosen David, endlich unseren Österreichern Zauner und Füger Berührung fand. Von seinen sehr gefälligen Fresken sind zu nennen jene der Kirche in Brunnecken (zerstört), St. Johann in Innsbruck, in Brixenthal und die bedeutendsten im Kloster Stamms. Er malte auch Altarbilder und Mythologisches. Mit all diesen Meistern wurde auch in Österreich das monumentale Fresko, wie es scheint für immer, zugrabe getragen.

Im Bildnisfache verflüchtigte sich der Geist der Barocke schneller. Am pomphaften Repräsentationsgemälde hält übrigens noch ziemlich lange der 1810 gestorbene Johann Zoffany (eigentlich Zauffely) fest, von dessen Beschäftigung für den damaligen österreichisch-lothringischen Hof in Florenz z. B. das figurenreiche Familiengemälde Leopolds II. und der Seinigen (Hofmuseum) Zeugnis ablegt. Der Schwager des Rafael Mengs, Anton Maron (1733—1808), schwankt zwischen barocken Reminiscenzen und dem Einflusse jenes Reformators. Schon viel nüchterner, manchmal geradezu leer sind die beiden aus Tirol stammenden vielbeschäftigten Lampi und trocken, aber charakteristisch die beiden Hickel. Ebenfalls als Portraitistin, aber noch viel mehr durch ihre historischen Ölgemälde erlangte die aus Vorarlberg stammende Angelika Kaufmann einen weit über Österreich reichenden Ruf (1741—1807). Ihre Schule fand sie in den verschiedensten Städten Italiens, ließ sich am meisten aber durch Mengs in Rom beeinflussen, dessen ohnehin weichliche Richtung, süßliche Farben und sentimentale

Stimmung sie im Sinne der weiblichen Natur womöglich noch steigerte. Durch ihre interessanten Schicksale, durch ihren Verkehr mit Männern wie Goethe, Mengs, König Christian von Dänemark, Königin Karoline von Neapel etc. sowie durch ihr schönes Compositionstalent ist sie aber gewiss eine bedeutende Erscheinung. Einer der letzten und geistvollsten Bildnismaler war am Ende des Jahrhunderts noch der Schwede Rollin, in Österreich besonders für den kunstsinnigen Herzog Albrecht von Sachsen-Teschen beschäftigt, dessen Gemahlin Erzherzogin Christine er in einem entzückenden Bilde dargestellt hat. (Eigenthum des Herrn Erzherzogs Albrecht.) Sein Stil ist nach den Franzosen der Rococoperiode gebildet. — Künstler wie Caucig, Abel, Füger, Kadlick etc. lassen wir hier unberührt, da ihr Stil bereits in die Sphäre des akademischen Classicismus hinüberstrebt, wohl aber verdient neben den Meistern der Palette Österreichs größter Kupferstecher Jakob Schmutzer (1733—1811) rühmende Erwähnung. Dieses Fach lag während der Renaissance und Barocke in unserer Heimat tief darnieder, was schon der geniale, weitblickende Fischer von Erlach erkannte, indem er mit seinen Architekturpublicationen in Wien die Stecherthätigkeit zu heben suchte und einige Meister aus der Fremde, wie Delsenbach, Kleiner, Sedlmayr, La Haye beschäftigte. Aber theils sind diese mittelmäßig gewesen, theils stockten Fischers Unternehmungen. Schmutzer gieng mit Unterstützung Maria Theresias (1762) nach Paris, wo er bei Wille lernte und sich die brillante Wirkung und den coloristischen Effect der großen französischen Stecher aneignete. Eines seiner schönsten Blätter ist der heilige Ambrosius nach Rubens.

Unter den Nebenfächern der großen Malerei stand besonders die Pastelltechnik in modehafter Blüte. Auch in Österreich wurde nach dem Vorbilde der Liotard, Greuze, Le Brun-Vigée etc. vieles geschaffen, ohne dass aber ein hervorragendes heimisches Talent in der Richtung erstanden wäre, was in ähnlichem Sinne auch von der viel geübten Portraitminiaturmalerei auf Elfenbein gilt.

Das Kunstgewerbe nahm in den Zeiten Maria Theresias einen lebhaften Aufschwung, sank aber in der nüchternen Periode, welche folgte, außerordentlich schnell herab, um endlich nach dem Empire in jenen absoluten Verfall zu gerathen, an dessen Stelle erst unsere Zeit wieder neue Blüten zu bringen vermocht hat.

Hervorragende Producte von österreichischem Typus sind aus der Theresianischen Epoche die geschmackvollen Tischlerarbeiten, zu deren Decoration die Holzintarsia wieder glücklich Verwendung fand. Auch die aus Frankreich gekommene Bouletechnik fand bei uns treffliche Nachahmung, wie z. B. eine prachtvolle Möbelgarnitur in den Appartements der Wiener Burg und eine große in Salzburg für Erzbischof Graf Firmian gefertigte Uhr (Hofmuseum) beweisen. In hohem Stande befanden sich die Spitzenindustrien der damaligen österreichischen Niederlande und die mannigfachen Techniken der Stickerei, als deren herrlichste Erzeugnisse wir noch zahlreiche Kirchenparamente (z. B. in Klosterneuburg, Mölk, Maria-Zell, Hietzing u. s. w.) bewundern. Wohl das glänzendste Prachtstück hoher Goldstickerei ist aber das Baldachinbett der großen Kaiserin mit dazu gehörigen Wandpanneaux in der kaiserlichen Burg (siehe Abb. 74).





Abb. 74. Bett Maria Theresias.

AS NEUNZEHNTE JAHRHUNDERT.

VON

ALFRED NOSSIG.

DIE KUNST UNTER DEN KAISERN FRANZ I. UND FERDINAND I.

1. Die classische Schule.

Seitdem Wien seinen herrlichen Museumsplatz besitzt, mag 'ohl mancher Vorübergehende seinen Blick von den großartigen ;enaissancebauten und dem Maria-Theresienmonument zur kaiserchen Hofburg hinübergelenkt haben. Ein niedriger, festungsrtiger Bau trennte ihn von dem Heldenplatz, hinter welchem sich ie Hofburg erstreckt. Es ist Pietro Nobiles berühmtes Burghor, das in seiner heutigen Umgebung auf den ersten Blick Missehagen erweckt. Ein eigenthümlicher Bau! Nähert sich ihm er kunstsinnige Beschauer, so wird er gewiss von seiner Zauberphäre erfasst: die Dimensionen des Baues, der ihm früher so leinlich erschienen, wachsen mächtig, die herrlichen Ideen der ntiken Baukunst, die in dieses Kaiserthor gebaut sind, gewinnen eben. Die pfeilergestützten Arcaden, über welche sich dorisches Gebälk hinlegt, einen niedrigen, massiven Aufsatz tragend, sie ind die Grundidee der unvergleichlich wirkenden römischen 'riumphbögen. Aber was bedeuten diese tiefer geschnittenen Quadern der Pfeiler, was die glatten Flächen der beiden Flügelauten mit ihren niedrigen, vergitterten Bogenfenstern? Kräftige, renge Abwehr drücken sie aus, sie geben dem Burgthor den stungsartigen Charakter, der ihm als der architektonischen 'ammer des Burgmauergürtels entsprach. Ähnlich mögen die steien vor den Propyläen der Akropolis gewirkt haben. Und rft man einen Blick auf die innere Seite des Thores, so wird in noch lebhafter an die Propyläen erinnert: denn hier, wo das or sich der kaiserlichen Residenz zuwendet, gewinnt es einen tlichen Charakter. Acht dorische Säulen, in zwei Reihen aufstellt, bilden hier den Mittelbau, je vier schmücken die Seitengel, zu denen man auf sanften Stufen hinansteigt. Bewundernd

steht man vor dieser glänzenden Lösung eines schwierigen architektonischen Problems und zollt dem tüchtigen Meister Anerkennung, der den Ideen- und Formenschatz der Antike so passend zu verwenden verstand. Doch tritt man zurück, so verliert das Thor seine Zauberwirkung: der Steinbau erkaltet immer mehr, er schrumpft immer mehr zusammen. Wenn der Beschauer dieses Thor betrachtet, wie es sich mit seinen geraden, nüchternen Linien vor den prunkvollen Barockbau der Hofburg legt, in unvermitteltem Gegensatze zu den guirlandengeschmückten Pilastern, zu den zierlich geschwungenen Consolen und den geschweiften Kuppelprofilen derselben, so erscheint es ihm kleinlich und ärmlich. In diesem strengen, nüchternen, fremd wirkenden, ärmlichen Kaiserthore, das ein Italiener erbaut, erkennt er das Bild der Kunstepoche, in der es entstanden: das Bild jener strengen, nüchternen, dem Volksgeiste fremden Kunst, welche sich an die glänzende Zeit der Barocke und des Rococo fast ebenso unvermittelt anschließt, wie das Thor Nobiles an die Burgfaçade Fischers von Erlach.

* * *

Wie erklärt sich diese plötzliche Verarmung der österreichischen Kunst, wie diese Umwandlung ihres ganzen Charakters? Man muss sich an die politischen, socialen und finanziellen Verhältnisse jener Zeit erinnern: das ist die Luft, der Boden, die Sonne des Baumes der Kunst.

Der Beginn des 19. Jahrhundertes findet die Grenzen des österreichischen Staates reduciert. Die letzte Theilung Polens hatte das österreichische Gebiet nach Nordosten hin vergrößert, aber der Frieden von Campoformio bedeutete für Österreich den Verlust von Belgien, der Lombardei und Modena. Als Ersatz hiefür erhielt es Venedig — ohne Schiffe und mit leeren Arsenalen — ein Ersatz, den der siegreiche Bonaparte selbst mit einer ausgepressten Citrone verglich. Im Laufe des nächsten Jahrzehntes verschlimmerte sich die Lage Österreichs neuerdings in Italien und am Rhein. Gegen diese drückenden äußeren Verhältnisse konnte Österreich nicht aufkommen. Unglückliche Kriege und die damit zusammenhängende finanzielle Bedrängnis ließen die Zeiten für eine neue Blüteperiode der Künste nichts weniger als günstig erscheinen.

Wo Sparsamkeit zum Losungsworte werden musste, konnte die Kunst vom Staatssäckel nicht viel erwarten. Und doch war die Kunst in dem damaligen Österreich hauptsächlich auf die Unterstützung der Regierung angewiesen. Es war ein Glück für die Kunst, dass Kaiser Franz als echter Habsburger die Pflicht fühlte, ihr Schirmherr zu sein. Und so ist das, was zu jener Zeit für die Kunst geschah, ein merkwürdiges Gemisch von kaiserlicher Munificenz und staatlicher Ökonomie. „Zum Beweise der ausgezeichneten Zufriedenheit über die glückliche Ausführung des Josef-Denkmals" — erzählt Böckh — „hat der Kaiser den Hofstatuar Zauner mit der taxfreien Erhebung in den Adelstand, einer goldenen, mit Brillanten reich besetzten Tabatiere, in welcher zehntausend Gulden lagen, und einer lebenslänglichen Pension von dreitausend Gulden jährlich belohnt". Eine Belohnung, welche eines Imperators würdig ist. Ganz respectable Summen finden wir auch in dem Ausweis über die Hofauslagen während des zwanzigjährigen Zeitraums 1792—1811; es wurden während dieser Zeit 101.882 Gulden für Bilderankäufe verwendet, außerdem für das Josefmonument der Betrag von 722.764 Gulden ausgesetzt. Der kaiserlichen Freigebigkeit verdankten es auch die Zöglinge der Wiener Akademie, welche mit den Kaiserpreisen nach Rom giengen, dass sie während ihres Aufenthaltes in Italien Aufträge erhielten. Sie führten in den Ateliers des Palazzo di Venezia, wo die österreichische Botschaft residierte, jene Marmorgruppen aus, welche den Grundstock der kaiserlichen Sculpturensammlung ausmachen. Aber das Bild des kaiserlichen Mäcenatenthums wird durch die Noth der Zeit getrübt. Zum Theile ist das durch die Schuld der damaligen Verhältnisse zu erklären. Als die Schaller'sche Gruppe „Bellerophon im Kampfe mit der Chimära" von Rom zunächst nach Triest geschafft wurde, zeigte es sich laut Acten der k. k. geheimen Hof- und Staatskanzlei, dass der akademische Aushilfs-Cassefond zur Ausgleichung der Auslagen nicht hinreichte; es musste vom Staatsschatze ein Ersatz für die Transportkosten beansprucht werden. Es wird einem trübselig zumuthe, wenn man die ängstliche Ziffernarbeit betrachtet, welche darauf verwendet wurde, um ein Plus von dreihundert Gulden für Kunstauslagen ämtlich zu rechtfertigen. Auf die Aufträge für die Akademiezöglinge erstreckte sich die öffentliche Fürsorge auch

hauptsächlich. Die Zöglinge kehrten mit geläuterten Anschauungen in einem Lebensalter zurück, in welchem sich der Drang der Jugend mit der männlichen Thatkraft verbindet; sie wurden bald enttäuscht und ernüchtert durch die Verhältnisse, welche sie vorfanden. Das Höchste, was sie erreichen konnten, war nicht freie Kunstthätigkeit in großem Stil, sondern ein Lehramt an der Akademie.

Die Aristokratie, welche während der Barockzeit für die Kunstblüte eine so hervorragende Bedeutung gehabt, zog sich nun fast vollständig zurück. Insoferne sie sich für Kunst interessierte, bevorzugte sie die gesellschaftlich geschmeidigeren Italiener vor den einheimischen Künstlern. Eine Ausnahme bildete Graf Fries, welcher Zauner protegierte, Fürst Liechtenstein, welcher Klieber förderte, und Graf Cobenzl, dem Kiesling manches zu verdanken hatte. Aber der kunstsinnigste unter den damaligen Vertretern der hohen Aristokratie, der Herzog von Sachsen-Teschen, ließ das Grabmal der Erzherzogin Christine von Canova ausführen, was man ihm freilich im Interesse der Kunst nicht verübeln darf. Wie sehr jedoch die Tendenz, die Italiener voranzusetzen, bei der Aristokratie eingewurzelt war, davon zeugt der von Eitelberger hinterbrachte Ausspruch, den eine vornehme Persönlichkeit noch am Schlusse dieser Epoche gethan, als es sich darum handelte, ob für ein Denkmal der Entwurf von Klieber oder von dem künstlerisch unter ihm stehenden Marchesi gewählt werden solle: „Es ist nicht möglich, den Entwurf eines so vornehmen Künstlers, wie Marchesi, unbeachtet zu lassen."

Solche Verhältnisse bewirkten es neben dem reiferen Zeitgeiste, dass die Künstler in dieser Epoche zum erstenmal an Selbsthilfe zu denken begannen. Die noch im Jahre 1788 auf Anregung des Malers Binder gegründete Pensionsgenossenschaft bildender Künstler in Wien erhielt von Kaiser Franz die Erlaubnis, in den kaiserlichen Redoutensälen alljährlich einen Maskenball zu ihrem Besten zu veranstalten. Die Fonde der Gesellschaft wuchsen stetig, so dass im Jahre 1838 der Architekt Lössl beauftragt werden konnte, der Pensionsgenossenschaft ihr eigenes Haus zu errichten. Andreas Hunglinger, der Zeichenmeister der Theresianischen Akademie, regte im Jahre 1811 zum erstenmal den Gedanken an, ein österreichisches Museum für

erländische Kunst zu errichten, und leitete eine Zeit lang auf
ene Kosten ein „Cabinet“ in Baden. Auch die Wiener Akademie
r bemüht, in dem Publicum den Sinn für die Kunst zu wecken,
lem sie seit 1786 jährlich Ausstellungen veranstaltete. Doch
ıss es ihr kaum gelungen sein, viele Mäcene zu finden, denn
ı Bemerkungen, welche Sonnenfels, der wahre Freund der
.nst, bei der feierlichen Preisvertheilung der Akademie im Jahre
)ı aussprach, liegt viel Bitterkeit zugrunde. „Die Akademie“
sprach damals Sonnenfels — „erwartet thätige Unterstützung,
ıe Unterschied, von dem Manne von Geburt, der Vaterlands-
)e und Kunstgefühl genug besitzt, das, was er zu so schönem
ecke verwendet, zum mindesten, um gleichwohl härteren Aus-
ıck zu vermeiden, nicht für verloren zu achten.“

* * *

Dem nüchternen Geiste, welcher in jenen Tagen maßgebend
vorden, gefiel der wiederentdeckte Classicismus. Man verhalf
nen Vertretern bald zu einer dominierenden Stellung, weil man
ı ihnen nichts zu fürchten hatte. Es begann das Licht jenes
eigestirns zu glänzen, in dessen Leistungen sich der öster-
chische Classicismus verkörpert: Füger begann die Malerei,
.uner die Plastik, Nobile die Architektur zu beherrschen.

Diese Männer waren keine bewussten Reactionäre in der
ınst. Es waren tüchtige, ehrlich gesinnte Künstler, welche,
gewidert von den Entartungen des Rococo, sich die Frage
stellt hatten: wie gelangt man zu einer gesunden, edlen, hohen
unst? Die Antwort auf diese Frage fanden sie in Winckel-
anns „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke
r Maler- und Bildhauerkunst“ und in seiner „Geschichte der
unst des Alterthums“. Insbesondere war es der Maler Heinrich
üger, der Bahnbrecher des Classicismus in Wien, ein Mann von
iiverseller Bildung, der seine Überzeugungen nicht nur auf
instlerisches Gefühl, sondern auch auf theoretische und archäo-
gische Studien gründete. Wer in der Sammlung der Wiener
kademie das kleine Selbstporträt betrachtet, das Füger auf Elfen-
in entworfen, wird in dem rundlichen, festen Gesichte, in dem

ruhigen, zielbewussten Auge des Künstlers, der sich bezeichnender Weise selbst mit einer antiken Toga drapiert, den sprechendsten Beweis dafür finden, dass dieser Mann es ehrlich und ernst mit der Kunst meinte. Füger, der in Stuttgart beim Anblicke der antiken Kunstwerke den Muth verloren hatte, Maler zu werden, und schon die Rechte zu studieren begonnen, fand zu Rom in den Gemälden Rafael Mengs' die Erfüllung des Winckelmannschen Evangeliums, eine Erfüllung, welche den begeisterten Apostel der Antike selbst geblendet und für alle Jünger desselben zum verhängnisvollen Irrlicht werden sollte. Denn nicht den großen, idealen Zug der griechischen Kunst, welcher eine Schar unsterblicher Gestalten erschaffen, hatte Mengs wiedergeboren, er war gleich dem Franzosen David in opernhafte Nachahmung des Griechenthums und Römerthums verfallen. Und das ist es auch, was der ehrliche Füger von Mengs und David empfangen: nicht große Typen aus den Tiefen des Volksbewusstseins zu schaffen, hatte er als das Wesen der antiken Kunst erfasst, sondern die heroische Pose, das antike Costüm und die bengalische Beleuchtung, jene rein äußerliche Idealisierung, welche den Mangel des belebenden inneren Ideals nicht ersetzte. Seit 1795 Director der Wiener Akademie, wirkte Füger als Künstler und Lehrer im Sinne dieses conventionellen Classicismus, welcher von der antiken Kunst ebenso weit entfernt war als von den eigentlichen Intentionen Winckelmanns. Man kann diesen Maler sehr wohl in den Werken studieren, welche die Wiener Gallerien von ihm besitzen. Eines der tüchtigsten Historienbilder Fügers findet sich in der Akademie. Es stellt den sterbenden Germanicus dar, wie er seinen Freunden den Schwur abnimmt, dass sie ihn rächen würden. Ein Heldentenor könnte auf der Bühne nicht schöner sterben als dieser vergiftete Römerprinz, und die Wiener Hofoper hat kaum je eine schwelgerischere antike Costümscene arrangiert als der Regisseur dieser gemalten Oper. In dem ebenfalls in der Akademie befindlichen Ölbildercyklus, welcher Klopstocks Messiade illustriert, tritt Fügers Richtung nicht minder charakteristisch hervor. Man betrachte z. B. diese Portia, welche am Grabe Christi von Jemina und Rahel die Kunde von der Auferstehung des Erlösers erhält: eine griechische Puppe, welche von den zwei anderen kaum zu unterscheiden ist und in der künstlichen Strahlenbeleuchtung um

so unnatürlicher aussieht. Das Höchste an theatermäßiger Beleuchtung leistet Füger in den religiösen Bildern, welche das Hofmuseum besitzt, vor allem in seinem sinnenden Johannes, der im Lichte eines überirdisch schönen Sonnenunterganges unter einer Palme in griechischer Nacktheit daliegt. Und wie Fügers Conception auf äußerliche Idealisierung hinausläuft, so liegt die Stärke seiner



Abb. 75. Karyatiden-Portal von F. Zauner.

Technik nicht in der Sattheit des Colorits und der inneren Leuchtkraft seiner Farben, sondern in seinem glänzenden Firnis, der allerdings noch heute seinen Dienst erfüllt.

Franz Zauner, der Tiroler Bildhauer, welcher im Jahre 1806 nach Fügers Ernennung zum Director der kaiserlichen Gallerie Leiter der Wiener Akademie wurde, war ein weniger überzeugter Classicist als Füger. In der Zeit seiner ersten, aufrichtigen, hingebenden Liebe zur Antike schuf er die zwei Karyatidenpaare, welche das ehemalige Fries'sche Palais am Josefsplatz schmücken

(s. Abb. 75). Der edle Fluss ihres Gewandes, der schwache Hauch wirklichen antiken Lebens, der ihren keineswegs vollkommenen Formen entströmt, bewirken es, dass dieses Palais den vornehmsten aristokratischen Residenzen zugezählt werden muss. Diese Karyatiden, das bedeutendste, aufrichtigste Werk Zauners, blicken das Kaiser-Josefdenkmal an, Zauners größtes Werk. Er hatte einen offenen Sinn, und dass er das Theatralische, Ungesunde des classicistischen Apparates selbst empfand, dies beweist ein Entwurf zum Josef-Monument, welcher den Kaiser in der Kleidung seiner Zeit zeigt. Aber er beugte sich der herrschenden Geschmacksrichtung, und als es zur Ausführung des Monumentes kam, stellte er Josef II., den Schätzer der Menschheit und den Freund des modernen Geistes, im Gewande eines römischen Imperators dar. Der Kaiser, wie er, auf gewaltigem Rosse einherreitend, die Hand segnend ausstreckt, dieses Ross selbst in seinem majestätischen Paradeschritt, sie haben in ihren Erzformen etwas Grandioses, was durch das Postament mit seinen nüchternen Allegorien und seinem kerkerartigen Pfeiler- und Kettenumzug nicht beeinträchtigt werden kann.

Mächtiger als bei Zauner, ja mächtiger als bei Füger, war der künstlerische Glaubenseifer des italienischen Meisters, welcher als Director der Akademie das Scepter des Classicismus aus ihren Händen empfieng. Pietro Nobile hatte sich zu Rom gebildet und daselbst — wie sein Biograph Nagler erzählt — jegliches Mittel ergriffen, um die höchst mögliche Stufe des architektonischen Wissens zu erreichen. In Vitruv, Vignola und Palladio glaubte er die Offenbarung der höchsten, unwandelbaren Kunst gefunden zu haben. Kaum hat jemand eine Kunstlehre fanatischer vertreten als der eiserne Nobile den Classicismus. Für ihn war jede andere Kunstrichtung Barbarei, jeder andere Kunstglaube Verbrechen. Der Meister, der in Triest den Leuchtthurm und die Brücke vom Canale gebaut, gewann in Wien bald einen entscheidenden Einfluss; er wurde bei allen größeren künstlerischen Unternehmungen zurathe gezogen. Außer dem Burgthore erbaute er eine Nachbildung des athenischen Theseustempels im Wiener Volksgarten; dieser Bau barg bis vor kurzem die Theseusgruppe von Canova.

* * *

Nobile, Zauner und Füger erheben sich an künstlerischer Kraft hoch über die ihnen zeitlich zunächst stehenden und eine gleiche Richtung verfolgenden Künstler. Unter den classicistischen Architekten Österreichs hatte sich Nobile die meiste Mühe gegeben, in das Wesen der antiken Baustile einzudringen. Die anderen begnügten sich mit der äußerlichen Anwendung der antiken Ordnungen, welche der Franzose Delagardette codificiert hatte. So der unmittelbare Vorgänger Nobiles an der Akademie, Ferdinand Hetzendorf von Hohenberg, welcher die Schönbrunner Gloriette und den Fries'schen Palast am Josefsplatze erbaut, Gottlieb Nigelli in seiner evangelischen Kirche, Ludwig Montoyer und der Hof-Baurath Paul Sprenger, der Hauptrepräsentant der gänzlich bureaukratisierten, von den lebendigen Quellen wahrer Kunst weit entfernten classicistischen Architektur.

Innigere Hingabe an die Kunst findet man unter den Plastikern; aber auch auf diesem Gebiete sieht man kein bedeutenderes Werk entstehen. Zauners Vorgänger, J. Ch. W. Beyer, der die Schönbrunner Statuen geschaffen, und J. M. Fischer, welcher die Brunnen am Franciscanerplatze, am Hof und am Graben mit Sculpturen geschmückt, verliehen der classicistischen Plastik den Charakter jenes in sorgfältiger Ausführung sich bekundenden tüchtigen Strebens, welches ihre Werke schätzenswert macht, obwohl sie sämmtlich kraftlose Nachahmung der Antike sind. Dies ist auch der Charakter jener plastischen Gruppen, welche die österreichischen Pensionäre zu Rom für den Hof ausführten. Man betrachte in den kaiserlichen Sammlungen den mit der Chimära kämpfenden Bellerophon J. N. Schallers: sicherlich wird man den Aufbau der schön durchgebildeten Gestalt Bellerophons mit der streng in die Achse der Gruppe fallenden, hoch erhobenen Waffe bewundern, man wird an der tüchtigen Behandlung des Marmors seine Freude haben, und doch wird man sich eines frostigen Gefühles nicht erwehren können. Und dies Gefühl wird sich noch steigern, wenn man sich der Kiesling'schen Gruppe zuwendet, welche Mars und Venus mit dem Amorknaben darstellt. Diese vollendet schöne, heroische Mannesgestalt, diese in schönstem Verhältnis kleiner gehaltene weibliche Figur erinnern an das Herrlichste, was die antike Plastik hervorgebracht, und verdunkeln

so selbst den Eindruck, den sie hervorrufen: denn sie sind nichts anderes als die Antike, und so wie die Antike sind sie doch nicht.

Während man den Sculpturen der classicistischen Epoche jene ernste Wirkung, welche die hohe Kunst anstrebt, immerhin nicht absprechen kann, machen viele Bilder dieser Schule den Eindruck gemalter Parodien. Wenn man in der akademischen Gallerie den Cato betrachtet, welcher aus den Händen eines Knaben die todbringende Waffe nimmt, ein Bild des Fügerschülers Josef Abel, so hört man hinter der Leinwand einen lustigen Studentenchor eine schauerliche Römerballade singen. Abels Malerei ist auch der Vorhang des alten Burgtheaters (s. Abb. 76). Ähnlich wirkt der sterbende Meleager Anton Petters. Dafür ist die Malerei die einzige bildende Kunst, welche in dieser Epoche nicht gänzlich in der herrschenden Richtung aufgeht, sondern, über das Prokrustesbett des Classicismus hinausragend, mit den Füßen noch den früheren Boden berührt, mit dem Kopf in eine spätere Zeit hineinragt. Während die meisten Architekten und Landschaftsmaler, ein J. Chr. Brand, Josef Fischer, Martin Molitor, der niederländischen Schule treu bleiben, sehen wir in den antik drapierten Heiligen Hubert Maurers die vorausgeworfenen Schatten der großen Religionsmalerei der Romantik, in den überraschend lebenswahren Porträts J. B. Lampis die zeugungskräftigen Ahnen des realistischen Bildnisses; wir sehen durch Josef Mössmers feinsinnige, von steifem Classicismus wie von romantischer Überschönerung gleich weit entfernte Landschaftsbilder jenen Pfad sich winden, auf welchem Fr. Gauermann fortschritt, um zur realistischen Landschaft und zum realistischen Thierstück zu gelangen.

Die sorgfältige Technik, welche man der classicistischen Plastik nachrühmen muss, ist auch der damaligen Medailleurkunst eigen. Ihre bedeutendsten Vertreter wurden vom Staate benützt, theils als Lehrkräfte, wie J. B. Hagenauer, Fr. X. Würth, theils als Graveure des Münzamtes, wie Ignaz Donner. Die graphischen Künste zeigen, insoferne sie schöpferisch auftreten, den vollen Einfluss des Classicismus, so insbesondere die Radierungen eines Karl Russ. Das Verdienst, einheimische Stoffe in einer der österreichischen Volksempfindung entsprechenden lebensfrohen und heiteren Weise behandelt zu haben, gebürt in dieser Epoche der



Abb. 76. Apoll mit den Musen. Theatervorhang, gemalt von Josef Abel nach H. Füger.



hographie, welche, durch Alois Senefelder in Wien einge-
rt, von Josef Lancedelli schwunghaft betrieben wurde. Wir
lanken diesem launigen Künstler mehrere gelungene Blätter,
lenen der Wiener Humor seinerzeit sich verkörpert, so „Die
lernisierung, ein humoristisches Zeitbild auf das Abkommen
Zöpfe", „Die Nationalbank" und treffliche Typen aus dem
:ner Leben. Ein Danhauser und Waldmüller mögen in ihrer
end diese Blätter nicht ohne Anregung betrachtet haben.

* * *

Halten wir unter den anderen Ländern der österreichischen
ne Umschau, so finden wir in dieser Epoche nur in Böhmen
: lebhaftere Kunstbewegung. Ja, in diesem Lande, dem die
ıst der historischen Verhältnisse materielles Emporblühen ge-
tete, und dessen Adel ungewöhnliches Kunstverständnis besaß,
:hah mehr für die Kunst als in der Metropole des Reiches.
tand doch daselbst bereits seit dem achtzehnten Jahrhunderte
: adelige „Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde",
che die Aristokratie zur thätigen Unterstützung der Kunst
während aneiferte! Mit Stolz darf Böhmen behaupten, dass die
ızendsten Namen seines Adels zugleich die Namen der eifrigsten
ıstfreunde in jener Epoche seien. Die Lobkowitz, Kinsky,
ıönborn, Czernin wetteiferten in der Förderung der böhmi-
n Kunst; die Grafen Colloredo und Nostiz schenkten ihre
erien dem Lande, Graf Sternberg ließ in seinem Palais auf
Hradschin eine dauernde Kunstausstellung eröffnen. Zwar
ɔrachen die damaligen Leistungen der Prager Schule durchaus
t der Größe eines solchen Mäcenatenthums, was dem er-
kenden Einflusse der vom Mengsianer Bergler mit aller
ıge vertretenen classischen Richtung zuzuschreiben ist; aber
werden in den nächsten Kunstperioden die Früchte dieser
ıen Saat keimen und reifen sehen.

Galizien erfüllten noch die Nachklänge der politischen
me, welche dies Land in der eben vorausgegangenen Epoche
ıren hatte. Die Kunst lag darnieder: die Gedanken und Ge-
:, welche das Volk bewegten, lagen weit ab von diesem Gebiete,
der Staat konnte in jenen Wirren ihm seine Aufmerksamkeit

noch nicht zuwenden. Die schwachen Fäden, an welche sich zu seiner Zeit eine Kunstthätigkeit an Galizien knüpft, gehen sämmtlich von dem benachbarten Krakau aus, wo seit Jahrhunderten eine von den polnischen Königen mit Privilegien ausgestattete Künstlergenossenschaft bestand und wo seit 1783 Dominik Estreicher an der Jagellonen-Universität Zeichen- und Malunterricht ertheilte.

Noch trauriger war es um Ungarn bestellt. Der Strom unsäglichen Elendes, den die Türkenherrschaft über dieses Land ergossen, hatte die heimische Kunstliebe gänzlich erdrückt. Die berühmten ungarischen Meister, welche zur Barockzeit im Auslande genistet, ein Kupeczky und Mányoky, fanden keine ebenbürtigen Nachfolger in dieser Periode; der Genius des Volkes ruhte und sammelte seine Kraft.

* * *

Es ist ein bescheidenes Bild, das uns die österreichische Kunstthätigkeit in der classicistischen Epoche geboten. Aber wir dürfen die Bedeutung dieser Epoche für die Entwickelung der bildenden Künste nicht verkennen; eine Bedeutung, welche vor allem in der Begründung einer soliden Technik, in der meisterhaften Schulung der Kunstjünger lag. Es ist das Verdienst Heinrich Fügers, einen Kreis tüchtiger Männer um sich versammelt und unter Beihilfe eines Lampi, Caucig, Maurer, J. M. Fischer, Zauner, Schmutzer dem akademischen Unterrichte einen einheitlichen gediegenen Charakter verliehen zu haben. J. V. Schnorr, der in seinen Erinnerungen den Zeichenunterricht an der Wiener Akademie unter Fügers Leitung schildert, stellt denselben bei weitem höher als die Methode, welche gleichzeitig zu Paris befolgt wurde. Während in Paris das Zeichnen unmittelbar ins Malen übergieng und der Schüler, nur an Kohlencontouren gewöhnt, eigentlich nur einen klaren Umriss verfertigen konnte, wurde in Wien ,,auf nichts mehr gedrungen als auf einen richtigen Umriss der Figur und auf bestimmte Hineinsetzung der Muskeln, ehe an eine Angebung von Licht und Schatten gedacht werden darf." Unvergleichlich als Lehrer war auch der Bildhauer J. M. Fischer, einer der tüchtigsten Kunstanatomen seiner Zeit.

Von ihm rühren eine überlebensgroße, in Blei gegossene und eine kleinere anatomische Figur her, welche heute noch von Künstlern und beim Unterrichte verwendet werden, sowie zwei Schriften „Erklärung der anatomischen Statue für Künstler" und „Darstellung des Knochenbaues von dem menschlichen Körper mit der Angabe der Verhältnisse desselben." Zauners Verdienst ist es, die Technik des Erzgusses wieder nach Wien verpflanzt zu haben. Während nämlich der Bleiguss und die Marmortechnik durch das ganze 18. Jahrhundert in Blüte geblieben, war der Erzguss vernachlässigt worden. Für Zauner war das Kaiser Josef-Denkmal die hohe Schule dieser streng monumentalen Technik gewesen. Zahlreiche Guss- und Patinierungsversuche ließ er der endgiltigen Ausführung des Werkes vorangehen, und wenn er auch Bouchardon-Pigalle, der das Monument Louis XV. gegossen, manches verdanken mochte, so war seine Thätigkeit dennoch eine bahnbrechende, und was er gelernt, blieb für die Wiener Plastik unverloren.

Eine Akademie, an der die Elemente der Kunst und die Kunsttechnik großen Stils gleich gründlich gelehrt wurden, erfreute sich mit Recht eines Weltrufes und zahlreichen Zuspruches von Fremden. „Wie ein halbes Jahrhundert später nach München" — sagt Lützow — „um Wilhelm Kaulbachs Atelier zu sehen, so wallfahrtete man damals nach Wien zu Füger und Zauner, und der Ruhm der von ihnen geleiteten Schule war ebenso begründet wie weitverbreitet".

---

2. Die kämpfende Romantik.

Der Classicismus hatte das Ziel, das er sich gesteckt, nicht erreicht. Er hatte keine gesunde, große Kunst geschaffen, welche der Rococokunst als alleinseligmachende ästhetische Kirche hätte entgegentreten können; er hatte kein Genie hervorgebracht, welches die Zeitgenossen geblendet und ihnen den Glauben an die Offenbarungen des Classicismus beigebracht hätte. Der allgemeine Geschmack begann gegen diese Richtung zu reagieren, und ein Freund Fügers, der Dichter Collin, war es, welcher den Classicismus mit den Worten richtete: „Die Barbaren durften den Griechen

danken, wenn sie von ihnen griechisch, d. h. reinmenschlich dargestellt wurden; aber die Griechen würden sehr dadurch empört worden sein, wenn sie sich in moderner Verzerrung, mit allen den lächerlichen, entweder unbedeutenden oder Schwäche und Verderbnis verrathenden Anhängseln der Concurrenz dargestellt erblickt hätten." So musste sich denn der Classicismus immer mehr darauf beschränken, bloß der akademischen Schulung zu dienen. Die Mittel, mit denen er herrschte, waren Intoleranz, Bevormundung und strenge Abschließung gegen fremde Einflüsse. Die Kataloge der Akademieausstellungen zeigen bis zum Jahre 1840 nicht ein Werk eines ausländischen Künstlers. Und doch vermochte diese strenge Schule der Gedankenarbeit nicht Halt zu gebieten, sie vermochte es nicht zu hindern, dass die junge Künstlergeneration, die unfruchtbare Thätigkeit ihrer Lehrer betrachtend, sich dieselbe Frage vorlegte, von welcher jene Meister einst ausgegangen waren: wie gelangen wir zu einer gesunden und großen Kunst, wo ist die wahre Kunst zu suchen? Ja, trotz ihres Abschließungssystemes konnte es die Akademie nicht hindern, dass, von ihrem großen Rufe angezogen, aus dem Auslande Kunstjünger nach Wien kamen, in deren Brust es gewaltig gährte. „Lebhaft tritt die schöne Zeit wieder vor meine Seele," schreibt einer derselben an seinen Freund in Deutschland, „da ich Sie in Lübeck kennen lernte, da ich gegen Sie zuerst meine Gefühle über die Kunst schüchtern zu äußern wagte, da Sie mir zuerst, wenn wir des Abends im Laubgange auf- und abgiengen, wie ein Engel vom Himmel Worte der Seligkeit sprachen, über Malerei und Dichtkunst. Dinge, die ich bis dahin aus keines Menschen Munde gehört hatte, und in denen ich doch so ganz mein eigenes Herz wiederfand ... Es hatte demselben immer noch etwas Wichtiges gemangelt — die wahre Kunst, die ich in Lübeck vergebens gesucht hatte. Ach, und ich war so voll davon, meine ganze Phantasie war ausgefüllt mit Madonnen und Christusbildern, ich trug sie mit mir herum und hegte und pflegte sie, aber es war nirgends Wiederklang."

Der so schrieb, war Friedrich Overbeck, und man begreift es, dass dieser Jüngling, dessen Stil so lebhaft an Wackenroders Herzensergießungen oder Tiecks Sternbald erinnert, unter dem Joche der classicistischen Kunstdressur schwer seufzen musste. Es gelang ihm, in Wien einen Kreis von Gesinnungs-

genossen zu finden, welche sich an der Kunstlehre Schlegels und Tiecks begeisterten und in der altdeutschen und romantischen Stoffwelt die Quellen für die Wiedergeburt der darstellenden Kunst erblickten. Als die kaiserliche Gallerie eröffnet wurde — erzählt Passavant — richteten die Genossen ihre Aufmerksamkeit hauptsächlich auf die altdeutschen, hierauf auf die italienischen Meister. Ihr Widerwille gegen die Mengsisch-Davidische Richtung machte sich immer mehr bemerkbar, und da es gerade die talentvollsten Eleven waren, die rebellisch auftraten, so entschloss sich die Akademie, um dem Umsichgreifen der bedenklichen Bewegung vorzubeugen, Overbeck und seine Genossen von der Anstalt zu relegieren. Fast schien es nun, als ob in Wien die Romantik zu kräftiger Blüte kommen sollte: dem Kreise Overbecks, welcher bis dahin Pforr, Vogel, Wintergerst und Sutter umfasst, traten Scheffer von Leonhartshoff und Hottinger bei, und der reifere Wächter bestärkte die Jünglinge in ihren Anschauungen und trieb sie zu offenem Auftreten an. Und, was mehr sagen will, die politischen und literarischen Verhältnisse hatten gerade um diese Zeit in Wien den Boden für die Romantik vorbereitet. Um die Zeit, als Napoleon von neuem Österreich bedrohte, als Erzherzog Karl in begeisterten Proclamationen die Völker zu den Waffen rief, als Kleist seine „Hermannsschlacht“, Hormayr seinen „österreichischen Plutarch“, Pyrker seine „Rudolphias“ schrieb, war den bildenden Künsten die Gelegenheit geboten, auf der gesunden Basis des Volksthums ideale Werke zu schaffen. Diese Bahn betrat Overbeck nicht. Die romantische Schwärmerei hatte in ihm eine Vorliebe für das Mittelalter erzeugt, welche sich vor allem der geistigen Sonne des mittelalterlichen Lebens, der katholischen Kirche, zuwandte. Er hoffte das Zeitalter der Glaubensinbrunst auferstehen machen und auf dem neuerwachten Glauben eine große Kunst gründen zu können. Nachdem er noch in Wien die Skizze zum „Einzug Christi in Jerusalem“ vollendet, zog er mit einigen seiner Genossen nach Rom. Sie schlugen ihre Wohnung in dem verödeten Kloster S. Isidoro auf dem Pincio auf. Dies sind die Klosterbrüder von S. Isidoro, welche später als die Nazarener berühmt werden und ihren Einfluss auf der Wiener Akademie siegreich zur Geltung bringen sollten.

So war die Hoffnung, die Romantik gleich bei ihrem ersten Auftreten in Wien eine achtunggebietende Höhe erklimmen zu sehen, zerstört worden. Als noch der geistvolle Moriz von Schwind seine Vaterstadt verlassen, nachdem er sein „Käthchen von Heilbronn" ausgestellt, da blieb in Wien nur eine kleine Gruppe von Malern, welche der Romantik huldigte. Sie cultivierten zumeist jene Richtung, die der große Cornelius, für welchen das Nazarenenthum nur Entwickelungsmoment gewesen, als „Undinenschwärmerei" verurtheilte: In diesem Sinne war der in Wien verbliebene Johann Scheffer von Leonhartshoff thätig, der eine orgelspielende Cäcilia, einen drachentödtenden St. Georg und „zwei Engel, die todte hl. Cäcilia betrauernd" malte. In diesem Sinne malte auch Ludwig Ferdinand Schnorr von Carolsfeld, der Hauptrepräsentant der Wiener Romantik in ihrer ersten Epoche. Seine Werke zeigen die ganze Verwüstung, welche die Romantik in der Kunst angestellt, ohne vorläufig ein bedeutendes Neues an Stelle des Alten setzen zu können. In seiner „Speisung der Viertausend", für das Refectorium der Mechitaristen zu Wien gemalt, überwiegt das symbolische Element derart, dass es die künstlerische Entwickelung des Vorwurfes verhindert. Betrachtet man seine „Erscheinung Mephistos bei Faust" in der kaiserlichen Gemäldesammlung, so erschrickt man über den Mangel an Körperlichkeit, über diese Formenmisère, welche durch die verständnislose Farbengebung noch übertroffen, aber nicht erkenntlich gemacht wird. Dieses dunkelgehaltene, riesige, unbedeutende Bild erscheint wie ein Werk der Dorfkirchenmalerei. Noch typischer für Geist und Technik der damaligen Wiener Romantik sind die zwei Pendants, welche in der Gallerie der Wiener Akademie zu sehen sind. „Ritters Abschied" stellt das eine dar. Auf dem mittelgroßen Bilde sieht man eine weitausgebreitete Landschaft: ein romantisches Flussthal von hohen Bergen umsäumt, durch eine Ritterburg geschmückt. Winzige Menschlein, kleiner, als sie sonst von Landschaftsmalern als Staffage hingezeichnet zu werden pflegen, findet man nach und nach, verstreut in dieser romantischen Perspective. Da steht ein Wichtelmännlein von einem Ritter im Hermelinmantel, von Gattin und Kindern Abschied nehmend, während in der Ferne Fußvolk und Reisige gleich einer

Ameisenarmee dahinziehen. Auf dem anderen Bilde sieht man den Ritter heimkehren. Auch hier ist eine Almen- und Gletscherlandschaft, durch weiße Klöster belebt, in den Vordergrund gestellt; aus einer kleinen, hölzernen Waldkapelle sieht man die Edelfrau herabeilen: sie hat tief unten ihren Gemahl erblickt, der vom Kriege heimkehrt.

Stark von der Romantik beeinflusst, zum Theile in ihr aufgehend, erscheint das Landschaftsbild in dieser Epoche. In der Akademiesammlung kann man eine „Weinlese" von Schödlberger sehen: sicherlich wurden Trauben nie romantischer gelesen als auf diesem Bilde. Man denke sich eine herrliche, von idealen Bauwerken bekränzte Meeresbucht, über welcher Goldwölkchen dahinschweben; im Vordergrunde einen uralten, verästeten Baum, an dem Weintrauben emporranken, und man wird es nur stilvoll finden, dass auch die Bauernfamilie, welche die Trauben pflückt, aus Arkadien zu stammen scheint. Auch der tüchtigste unter den damaligen Landschaftsmalern, Thomas Ender, war vom Geiste der Romantik erfüllt. Die südamerikanischen Ansichten, welche er als Begleiter der Erzherzogin Leopoldine auf ihrer brasilianischen Reise gemalt, haben sämmtlich einen feenhaften Anstrich. Auch Josef Rebell muss entschieden den Romantikern unter den Landschaftern zugezählt werden.

Während die romantische Dichtung sich vorzugsweise mit national-patriotischen Stoffen beschäftigte, gab es nur einen einzigen Maler dieser Richtung, welcher durch seine Kunst die vaterländische Geschichte verherrlichte. Es war dies Karl Russ, der in einem Cyklus von dreißig Gemälden hervorragende Momente der österreichischen Geschichte darstellte. Zwölf dieser Bilder sind Rudolf von Habsburg gewidmet, dessen Gestalt die Romantiker mächtig anzog; Schwind stellte in München das Volksleben unter Kaiser Rudolf dar, der junge Danhauser trat in Wien mit drei Scenen aus Pyrkers „Rudolphias" auf. Zu größter Bedeutung sollte sich allerdings erst in späteren Tagen Moriz v. Schwind erheben, der edelste und feinfühligste aller Romantiker, zugleich ein Poet voll Schwung und echter Herzlichkeit. Schwinds Genius sollte sich aber erst auf dem Boden des Märchens und der Legende großartig entwickeln, wie später seine Melusina, die sieben

Raben und die barmherzigen Werke der heiligen Elisabeth darthuen (siehe Abb. 77).

Die Bildnismalerei vermochte die Romantik nur vorübergehend zu beeinflussen. Die trefflichen Miniaturen Moriz Daffingers zeigten in einer gewissen Epoche seiner Thätigkeit in Pose, Blick und Incarnation einen starken romantischen Beigeschmack, der auch den ersten Arbeiten Friedrich Amerlings eigen ist. Doch ließ sich der gesunde Geschmack des Publicums auf diesem Gebiete am wenigsten beirren, und er ist es, der die Porträtmaler immer mehr auf den Realismus hinwies. Ein herrliches Kinderporträt Sr. Maj. des Kaisers Franz Josef (Eig. Ihrer kais. Hoheit der Durchl. Frau Kronprinzessin-Witwe Stephanie) von Daffinger schmückt unser Buch (Titelbild). Das hier reproducierte Gemälde von Amerling befindet sich als ein Geschenk des Fürsten Joh. Liechtenstein in der Gallerie der Akademie zu Wien (s. Abb. 78). Am nächsten stehen dem Realismus die Blumen- und Stillebenmaler dieser Epoche, ein J. Petter, Knapp und Fruhwirth; die Bekanntschaft mit den ersten realistischen Versuchen des Auslandes vermitteln die trefflichen Meister des Grabstichels C. H. Rahl, F. X. Stöber und J. Axmann.

Der Classicismus hatte alle bildenden Künste in gleichmäßiger Weise beherrscht: Architektur, Plastik und Malerei hatten zu gleicher Zeit an seinem Altare geopfert. Das Emporkommen der Romantik in der österreichischen Kunst gewährt ein anderes Bild. Während sie unter den Malern bereits viele Gläubige zählte, die ihr später zu einer Epoche glänzender Entfaltung verhalfen, blieben die österreichischen Bildhauer noch lange Zeit hindurch orthodoxe Classicisten. Auch die Architektur zeigte kein Interesse für die neue Richtung. Der einzige Bau, der in dieser Epoche der Betrachtung mittelalterlicher Baustile seine Decorationsmotive zu verdanken hatte, die „Franzensburg“ in Laxenburg, beweist klar, dass man zur Erkenntnis des Wesens der von der Romantik hochgehaltenen Stile zu jener Zeit noch nicht vorgedrungen war.

* * *

Kräftiger und rascher kam die Romantik in anderen Ländern Österreichs zur Blüte. Ungarn gebürt der Ruhm, den berühmtesten Landschaftsmaler der Romantik hervorgebracht zu haben.



Abb. 78. Die Lautenspielerin, von Fr. Amerling.



arl Markó, dessen Ruf weit über die Grenzen seiner Heimat ichte, und den die florentinische Akademie zum Ehrenprofessor nannte, hat auch in Wien manches Denkmal seiner künstlerischen ätigkeit hinterlassen. Seine Ideallandschaft, die im Hofmuseum



Abb. 77. Heil. Elisabeth, von M. v. Schwind.

sehen ist, ist vielleicht das bestechendste Werk dieser Epoche. ie goldig-röthliche Abendsonne beleuchtet die epheubekränzte uine eines römischen Rundtempels; in der Tiefe verschwinden olette Gebirgszüge, über welchen sich der goldig angehauchte immel wie eine schimmernde Kuppel wölbt; einen unbeschreiblichen

Reiz besitzen die dunkeln, scharfumrissenen Palmen, welche sich in der Ecke des Bildes von diesem Hintergrunde abheben. Es ist ein Farbenmärchen, über welchem der ganze Zauber der Romantik liegt.

Galizien erhielt durch die Reorganisation der Krakauer Universität, mit welcher eine Kunstschule verbunden wurde, einen kräftigen Impuls zu künstlerischem Streben. Unter den Professoren dieser seit 1818 bestehenden Schule tritt Josef Peszke in seinen Altarbildern und Gemälden als Repräsentant der religiösen Romantik auf, während Josef Brodowski die national-romantische Kunst seines Landes durch mehrere bedeutende Werke eröffnet: er malt den Krakauer Burghof, auf welchem im Beisein des Fürsten Poniatovski vor dem Kriegszuge im Jahre 1812 eine feierliche Andacht abgehalten wurde, und stellt den Helden der polnischen Befreiungskriege, Kosciuszko, auf dem Schlachtfelde von Macicjonice dar.

Zu Prag finden wir die religiöse Romantik in ihrer Herrschaft früher anerkannt als in Wien. F. Tkadlik, der nach Bergler die Leitung der dortigen Kunstschule übernommen, war zwar in der Atmosphäre des Classicismus emporgewachsen, hatte sich aber in Rom den Nazarenern angeschlossen. Zeichnung und Colorit seiner Bilder zeigen denn auch die ascetische Richtung, welche Overbeck eingeschlagen. Seine „Pieta" ist tüchtiger, aber weniger bekannt als seine religiösen Bilder auf nationallegendarischem Hintergrunde, wie der „hl. Adalbert von Monte Cassino nach seiner Heimat Böhmen zurückkehrend," der „Tod der hl. Ludmilla," oder die „Andacht des hl. Wenzel." Bedeutsamer für die Kunst als diese Gemälde war der Unterricht, den Tkadlik Josef Führich ertheilte, dem jugendlichen Künstler, welchen der Prager Akademiedirector sein „schönstes Werk" nennen durfte, wie einst David seinen Schüler Girodet bezeichnet hatte.

---

3. Das Wiener Sittenbild.

Während die Romantik in Prag unbeschränkt herrschte und jene hervorragende künstlerische Individualität großzog, welche ihr binnen kurzem auch an der Wiener Akademie einen dominierenden Einfluss verschaffen sollte, erwuchs ihr eine mächtige Gegnerin

in einer Kunstrichtung, welche, aus dem tiefsten Innern der Volksseele hervorgehend, rasch eine Schar begabter Vertreter und ihren charakteristischen Ausdruck in Werken fand, welche nicht übersehen werden konnten und in ihrer Eigenart und Bedeutung sofort erkannt werden mussten. Man schrieb 1813, als Peter Krafft sein großes Ölgemälde „Abschied des Landwehrmannes", 1820, als er die „Heimkehr des Landwehrmannes aus dem Befreiungskriege" vollendete. Er stellte die Bilder in einer Holzbude auf der Bastei aus. Das erstere zeigt uns das Innere einer behaglichen Dorfstube mit einer in Lebensgröße entworfenen Gruppe: der mannhafte, kräftige Sohn des Hauses, im grauen Soldatenrock, das Gewehr in der Hand, reißt sich von seiner jungen, blühenden Frau los, die einen Säugling auf dem Arme trägt, und hinter welcher ein kleines Mädchen hervorschaut. Der alte Vater sitzt mit gefalteten Händen in einer Ecke, weinend birgt die Mutter ihr Gesicht; muthiger ist das kleine Söhnlein, dem ein großer Hund vorausspringt. Durch die geöffnete Thüre sieht man die Genossen des Landwehrmannes. Und wie der tapfere Landwehrmann heimkehrt und vor der Scheune des Gehöftes seine Theueren ihm entgegenkommen, da hat sich manches verändert: die alte Mutter muss schon unter der Erde ruhen, sonst wäre sie zur Begrüßung ihres Sohnes herausgeeilt; aber es lebt noch der greise Vater, das Töchterchen ist herangewachsen, der Säugling weiß schon seine Füße zu gebrauchen, der Sohn trägt triumphierend Gewehr und Hut dem Vater nach. Niemand wird diese Gemälde im Kais. Museum gesehen haben, ohne von ihnen ergriffen worden zu sein. Es sind die ersten Bilder seit Beginn des Jahrhundertes, welche derart auf das Gemüth wirken: aus ihnen spricht eine neue Kunst zu uns. Und vollends klar wird uns die Bedeutung dieser Bilder und der Richtung, die sie inaugurieren, wenn wir sie mit Schnorrs „Abschied und Heimkehr eines Ritters" zusammenstellen, die wir im vorigen Abschnitte als typische Werke der Romantik betrachtet. Dort das fremde Mittelalter, hier die lebendige, nationale Gegenwart; dort der Ritter, hier der Sohn des Volkes; dort die ideale Landschaft mit der hineingekritzelten, verschwindend kleinen Figurenstaffage, hier lebensgroße, tüchtig gemalte Menschen im Rahmen der in ihren Details getreu wiedergegebenen ländlichen Atmosphäre. Wer den historischen Weg

gewandelt, der zu Kraffts Bildern hinführt, wer die Bedingungen kennen gelernt, unter denen Österreichs Kunst damals sich entwickelte, der bleibt vor diesen Werken einer gesunden, tüchtigen Kunst erstaunt stehen. Aber er sinnt nach und begreift es endlich, dass, wie es in der Natur keinen noch so steinigen und unfruchtbaren Ort gibt, wo die unversiegliche Zeugungskraft der Erde nicht durch einen schmalen Spalt lebendiges Grün hervortriebe, so auch ein kunstbegabtes Volk unter den drückendsten Verhältnissen schließlich den Weg findet, auf dem seine bildende Kraft gedeihen kann in Anpassung an die obwaltenden Zustände.

Zum drittenmale im Laufe jener Kunstperiode hatten sich Künstler, die die Werke ihrer Meister und Zeitgenossen nicht befriedigten, die Frage vorgelegt: wie gelangen wir zu einer großen, gesunden Kunst? Sie mussten nicht gerade weitblickende Kunstphilosophen sein, um sich zu sagen, dass man eine große Kunst unter den herrschenden Verhältnissen nicht erblicken könne: aber eine gesunde Kunst konnten und wollten sie schaffen. Und sie fanden sie unschwer, indem sie dem Volksinstincte folgten, der in ihrer Brust lebte, und als bewusste Künstler alles das beseitigten, was an dem Classicismus und an der Romantik dem unbefangenen Sinn missfallen musste. Der Classicismus und die Romantik hatten die Kunst durch die Wahl entlegener Stoffe dem Volke entfremdet; man musste also heimische, zeitgenössische Stoffe bearbeiten, welche der Volksempfindung entsprachen. Und da das heroische Element dem nüchternen Geist der Zeit verschlossen blieb, so wandten sie sich dem socialen Leben und dem Volksgemüthe zu, die ihnen eine Fülle anregender, fesselnder Momente darboten. Der Classicismus hatte mit der Maltechnik der Barocke, die noch im Besitze der großen Traditionen des 17. Jahrhundertes war, gebrochen, ohne eine eigene tüchtige Maltechnik zu schaffen; die Romantik hatte die Farbengebung völlig verlernt, ja sie brachte auch die Formengebung auf einen traurigen Zustand herab. Es galt, von neuem zeichnen und malen zu lernen. Eitelberger, der mit manchen der Wiener Genremaler der vormärzlichen Epoche befreundet war, erzählt, dass er einen großen Theil seiner Jugendjahre mit den Versuchen, eine neue Maltechnik zu schaffen, zubrachte.

Peter Krafft ist als der eigentliche Vorläufer dieser Schule zu betrachten. Aber Krafft, der als Schüler Davids in Paris

ebt, und der als Schlachtenmaler neben Fritz L'Allemand l Leander Russ bedeutende Werke geschaffen, vermochte ı schönen Traum von einer großen österreichischen Kunst nicht zugeben. Er trat für die Überzeugung ein, „dass der Historienlerei nicht aufzuhelfen wäre, wenn sie nicht Gegenstände aus n modernen Leben zu ihren Vorwürfen nähme"; uns erscheinen e Landwehrmannsbilder als die große, wir möchten sagen, ratische Form, aus denen das Wiener Genrebild hervorgieng; ihn waren es zeitgenössische Historienbilder. Und so sehen , wie sich in den Werken dieses Künstlers die zeitgenössische, pfindungstiefe Kleinmalerei aus der akademischen, historischen nst abzweigt. Wir sehen in seiner Maltechnik das neuerwachte streben kräftigerer Farbengebung ohne vollen Erfolg auftreten; sehen die ersten Schritte zu einer realistischen Auffassung, che vorläufig an Details haften bleibt, aber die menschliche stalt und Kleidung noch im Sinne der akademischen Kunst alisiert. Von entscheidender Bedeutung war die Lehrthätigkeit affts. Der geschmeidige Mann, der die Interessen einer geden Kunstrichtung unter allen Schwierigkeiten des Augenblickes wahren wusste, war als Lehrer voll kerniger Kraft. Er warnte Künstler vor den Stoffen der Romantiker; diese waren nach ıer Überzeugung erschöpft, „da es keinem gelingen werde, sseres zu machen als das Abendmahl von Leonardo da Vinci r die Madonnen von Rafael." Er warnte vor der Technik Romantiker, indem er scherzhaft zu sagen pflegte: „Mein kel zeichnet so gut wie Albrecht Dürer."

* * *

Erst den Nachfolgern Kraffts war es gegeben, sich zur nstform der Genrebilder durchzuringen und das Volksleben in en Werken so lebendig und allseitig darzustellen, wie es Brower, ade, David Wilkie oder der jüngere Teniers gethan. Krafft r ein „Reichsdeutscher", der französische Traditionen in sich genommen: die Künstler, die sich seiner Richtung anschlossen, ren Wiener von Geburt, mit der Kunst des Auslandes nicht traut; sie giengen in der Wiener Atmosphäre gänzlich auf, r sie umschlossen dafür auch die ganze Wiener Atmosphäre l wussten alle Empfindungen in der Kunst wiedererklingen zu

lassen. So schon Danhauser, der Sohn eines Wiener Tischlers, der gleich Ranftl, einem Gastwirtssohn, zu Kraffts hervorragendsten Schülern zählte. Es ist die heitere Gemüthlichkeit und die herzliche Empfindung des damaligen Wien, die aus seiner Darstellung des „Kindes und seiner Welt" spricht; der unverwüstliche Wiener Humor, der in seinen „Atelierscenen" verewigt ist. Wer im Hofmuseum diese kleinen Bilder ansieht, wo lustige Maljünger, wie sie gerade den ärgsten Schabernack treiben, von ihrem griesgrämigen Meister überrascht werden, glaubt wohl, dass Danhauser da mitgethan und mitgelacht haben muss. Aber der Spiegel, den er dem Wiener Volksleben vorhielt, fieng auch die Schatten desselben auf. In seinem „Prasser" zeigt uns Danhauser die ausschweifende, gedankenlose Genusssucht des Wieners: dieser beleibte, von Wein, Weib und Gesang berauschte Mann, der mit hochgerötheten Wangen vor einer üppig besetzten Tafel sitzt, ist ein Wiener Typus von packender Lebenswahrheit, dessen Wirkung durch die contrastierende Gestalt des herannahenden Bettlers noch stärker hervorgehoben wird. Die ganze Fülle der socialen Gegensätze aber erfasst der gedankenreiche Künstler in seiner „Testamentseröffnung". Das Bild, dessen harmonische und wirkungsvolle Composition, wie beim „Prasser", sofort in die Augen fällt, zeigt uns die Verwandten eines Dahingeschiedenen um einen langen Tisch versammelt, an dessen Spitze der Pfarrer sitzt. Der würdige Greis hat soeben das Testament eröffnet: wohlwollend lachend wendet er sich zu den armen, dürftig gekleideten Verwandten, welche links zusammengetreten sind, und verkündet ihnen, dass der Verstorbene sein Vermögen ihnen hinterlassen; empört fahren die Reichen auf der anderen Seite auf.

Will man die ganze Eigenart der alt-wienerischen Genrebilder in einem Bilde ausgesprochen sehen, so betrachte man in der Gallerie der Akademie Waldmüllers „Klostersuppe". Auf den Stufen, welche zur Vorhalle eines Klosters heraufführen, haben sich die Armen versammelt, welche vom Kloster gespeist werden. Man blickt tief in den Kreuzgewölbegang des Klosters hinein, ein herrliches Motiv, welches sammt den Stufen die Grundlage der fesselnden Composition des Bildes abgibt. In scheinbarer Regellosigkeit haben sich die Bettlerfamilien auf den Stufen verstreut, und doch treten in einer für das Auge gefälligen Weise eine



stehende Mittelgruppe und zwei hockende Seitengruppen hervor. Greise und junge Mütter, Bettelknaben und dürftig gekleidete Mädchen, alle lassen sich das Dargereichte wohl schmecken. Gesundheit und Schönheit strahlt auf ihren Wangen, selbst ihre Lumpen sind ästhetisch; diese Bettlerfamilien scheinen in ihrer Gutmüthigkeit und Heiterkeit ein Fest zu feiern. Man stelle sich



Abb. 79. Das Erwachen zum neuen Leben, von F. Waldmüller.

vor, wie ein heutiger Realist diesen Vorwurf behandeln würde: wie schmutzig und krank seine Bettler wären, wie mürrisch sie aussehen würden trotz der empfangenen Wohlthat, welch ein Drängen und Herumzerren da herrschen würde statt dieser idyllischen Ruhe! Sicherlich wäre sein Bild wahrer: aber es könnte unmöglich einen so reinen, echten Kunstgenuss bieten wie diese

Scene mit ihrer wohlabgewogenen, harmonischen Composition, mit ihren blühenden, reingewaschenen Bettlern und ihren frischen, naiv schönen Farben.

Fast alle Bilder Waldmüllers zeigen die Kennzeichen, aus denen der Stil der ,,Klostersuppe" sich zusammensetzt. Keiner weiß wie er, die architektonische Umrahmung für die Composition zu verwenden: selbst in einer einfachen Bauernstube findet er, wie jene ,,Christbescherung" zeigt, einen Hintergrund, der gleichsam von selbst eine gefällige Composition ergibt. Ein Pfeiler erhebt sich in der Mitte des Hintergrundes, an ihm lehnt die Hauptgruppe, das blühende, junge Bauernpaar. Der Pfeiler trennt die überwölbte Tiefe des Zimmers in zwei Nischen, von deren dunkler Fläche sich die übrigen Gestalten trefflich abheben: auf der einen Seite die gebückten Alten, auf der anderen die lustigen Kinder. Derselbe veredelte Realismus zeichnet seinen ,,Bettlerknaben" aus, ein reizendes Kind, das an einer Brücke von hoher architektonischer Schönheit lehnt. Und wie sehr sich unser modernes, Wahrheit heischendes Bewusstsein gegen diesen idealisierenden Zug auflehnen mag, in ihrer klaren und schönen Poesie ergreifen und rühren uns diese Bilder. Von tiefpsychologischer Erkenntnis zeugt ferner das ,,Erwachen zum neuen Leben", ein herrliches Werk des Meisters im Besitz Sr. kais. Hoh. des Herrn Erzherzogs Karl Ludwig (s. Abb. 79).

Ergreifend und lebenswahr bei allem Idealismus sind auch die Werke der übrigen Maler dieser Richtung, eines Peter Fendi (s. Abb. 80), Karl und Albert Schindler, Ranftl, Raffalt und Eybl. Sie sind alle auf jenen Ton gestimmt, der den ,,Verschwender" Raimunds beherrscht. Während diese Künstler in Wien und seinen Vorstädten und der umwohnenden Landbevölkerung ihre Typen und Scenen suchten, schweifte einer der hervorragendsten Maler jener Zeit, der gleich Danhauser und Waldmüller von Classicismus und Romantik nichts wissen wollte und einem auf Naturstudium gestützten Realismus huldigte, Friedrich Gauermann, in der Gebirgswelt seiner österreichischen Heimat umher. Auch er zeichnet Bauerntypen, wie in seiner ,,Schmiede" oder seinen ,,pflügenden und ruhenden Ackersleuten", die die kais. Gallerie besitzt; aber sein Hauptziel war es, die Natur seines Landes und die Thierwelt desselben so zu schildern, wie jene Künstler die menschlichen

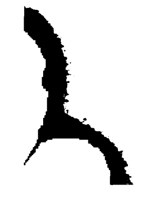




Abb. 80. Die kaiserliche Familie, von P. Fendi.



Ansiedlungen und das Leben in denselben darstellten. Und so ist seine Thätigkeit, die in dem Bestreben gipfelt, Landschaftsbild und Thierstück zu einer organischen Einheit zu verbinden, eine Ergänzung und Erweiterung dieser gesundesten Richtung des altösterreichischen Kunstschaffens. Aber wie die Meister des Sittenbildes keine gedankenlosen Photographen waren, sondern in jedes ihrer Werke eine lebendige, sprechende Seele hineinlegten, wie jene das Gemüth des Menschen und die warme, harmonische Schönheit seiner Bauten und Wohnhäuser fesselnd darstellten, so war Gauermann ein feinfühliger Maler der Naturseele, ein tiefblickender und poetisch empfindender Darsteller des Thiergemüthes, das er beim idyllischen Genusse, in seiner Angst und in seiner Gier, im Kampfe und im Sterben belauscht. Sein todwunder Hirsch, der auf der Flucht vor der Hundemeute im Walddickicht auf einem Stumpfe zusammenbricht, bietet in dieser düsteren Natureinsamkeit ein tiefergreifendes Bild; noch nachhaltiger wirken jedoch die gierigen Adler, welche, auf ihr Opfer herabfliegend, sich drohend gegen andere Raubvögel wenden, die ihnen die Beute streitig machen wollen.

Der edle und gediegene Charakter, der in den Kunstleistungen dieser Periode hervortritt, ist auch den reproducierenden Künsten jener Zeit eigen. Zum Theile erklärt sich diese Erscheinung dadurch, dass die bedeutendsten unter den Kupferstechern, Malern, Radierern und Lithographen hochgebildete und selbständig schaffende Künstler waren. So vor allen der als Portraitist berühmte Kriehuber, dessen Lithographien die zeitgenössischen deutschen Leistungen bei weitem übertrafen, und Mahlknecht, dessen Radierungen und Stiche als Nachbildung von Kunstwerken hinter den Werken selbst, den Nachbildungen der Natur, nicht zurückstanden. In diese Periode fällt auch die Neueinführung des Holzschnittes. Blasius Höfel ist es, der in seiner „Zuflucht zum Kreuze" den ersten modernen österreichischen Holzschnitt in die Welt schickte, und der hierauf, die auf diesem Gebiete irreführenden Traditionen des Kupferstiches immer mehr abstreifend, eine dem Charakter des Holzschnittes entsprechende Technik ausbildete, welche ein Eissner, Exter, Pichler auf ihrer Höhe zu erhalten wussten.

* * *

Wie in der Kunst, so nahmen die Alt-Wiener Genremaler auch im Leben eine isolierte Position ein. Sie verkehrten mit einander auf ziemlich vertrautem Fuße, und nach Wiener Sitte war es das Caféhaus, das die Gesinnungsgenossen zu vereinigen pflegte. Die hervorragendste Individualität in diesem Kreise war zweifellos Danhauser, ein Künstler von ungewöhnlicher geistiger Anmuth und ausgesprochener ironischer Anlage. Schweigsam und verschlossen war der Älpler Gauermann; um so lustiger sprudelte die Laune des Kärntners Raffalt. Als Repräsentant der ars militans galt Waldmüller: und die Gruppe der Genremaler bedurfte fürwahr ihrer streitbaren Mitglieder. Ihre Thätigkeit fand unter den Kunstgenossen durchaus nicht die Anerkennung, die man ihr heute zollt, ja man wollte ihr nicht einmal mit Toleranz begegnen. Die Mehrzahl der damaligen Künstler huldigte der Ansicht, die Cornelius ausgesprochen: die Genremalerei sei nur Flechtengewächs am Stamme der Kunst. Die Kluft, die die Genremaler von den Akademikern trennte, erweiterte sich immer mehr: die Classiker und die religiösen Romantiker blickten mit Geringschätzung auf die Maler herab, welche den Darstellungskreis der Kunst durch zeitgenössische Stoffe entweihten, diese wiederum begannen gegen den akademischen Unterricht und die religiöse Richtung mit den Waffen des Humors zu Felde zu ziehen. Obwohl die Bedeutendsten unter ihnen aus der Akademie hervorgegangen waren und ihr eine Zeit lang als Lehrer angehört hatten, traten sie immer deutlicher und schärfer als abgesonderte, oppositionelle Gruppe hervor. Peter Krafft hatte an der Akademie eine viel zu bedeutende Stellung eingenommen, als dass kleine Reibungen ihm hätten gefährlich werden können; aber schon für Danhauser wurde bei seinem lebendigen Temperament der tägliche Kampf mit den Akademikern unerträglich, und ihnen weichend, legte er seine Stelle als Corrector nieder. Zäher war Waldmüller, welcher, trotzdem er Custos an der Akademie war, gegen den akademischen Unterricht in seiner Schrift: „Das Bedürfnis eines zweckmäßigen Unterrichtes im Malen und in der plastischen Kunst“ vorzog. Man sieht es den aus einer ruhevoll poetischen Stimmung herausgeschaffenen Werken dieser Künstler kaum an, dass ihre Gruppe sich gewissermaßen in einem permanenten Belagerungszustande befand. Denn auch jener Theil der Kritik, der es seiner

nehmheit schuldig zu sein glaubte, die Partei der „vornehmen“
ast zu ergreifen, setzte den Genremalern zu. Sie vertheidigten
ı, so gut sie konnten: mit der Feder, wenn es angieng, mit
ı Pinsel, wenn ihnen der schriftstellerische Weg verschlossen
:. Als Baron Zedlitz, der als gefeierter Dichter vor einer Pole-
: in Wiener Zeitungen gefeit war, die Genremaler in der
llgemeinen Zeitung“ angegriffen, malte Danhauser eine Hunde-
ıilie, die großes Aufsehen erregte: ganz vorne saß nämlich in
ı Bilde ein breitköpfiger Hund, dessen Physiognomie lebhaft
die des unnahbaren Kritikers erinnerte.

Aber wenn sie erbitterte Feinde hatten, so hatten die vor-
:zlichen Genremaler auch gute Freunde, sie hatten vor allem
Publicum, das sich lebhaft für ihre Fortschritte interessierte,
. das ihre Bilder kaufte. Es gab damals im Wiener Bürgerthum
: stattliche Schar von begüterten Männern, welche diese Kunst-
ıtung unterstützten, wie R. v. Arthaber, die Baumeister Fellner
. Kornheisl, Ritter v. Steiger, Kranner und andere. Was diesen
ıstsinnigen Bürgern an dem Sittenbild gefiel, war vor allem
ı heimischer Charakter. Sie begriffen es, dass Österreich seit
ger Zeit zum erstenmale wieder eine eigene Kunstblüte hervor-
racht, eine Richtung, die nicht importiert war, wie der Classi-
nus und die Romantik. Sie hatten Empfindung für die ethische
fe dieser Werke, welche erlösend wirkten wie Geständnisse der
ksseele, für die geistige Kraft, welche die Composition derselben
lte und dem dargestellten Vorgang bei all seiner scheinbaren
vöhnlichkeit typische Bedeutung aufzuprägen und concentriertes
ɔen einzuhauchen wusste. Sie hatten ihre Freude an dem
ɔristischen Streben der Genremaler und verstanden es, dass
ıelben eine Restauration der Maltechnik anbahnten. Und wie
Genremaler in der Anerkennung, welche ihnen das kunst-
ındliche Publicum zollte, eine Stütze besaßen, so fanden sie
ht minder wirksame Aufmunterung in dem ihrer Richtung
chaus verwandten Streben der anderen Künste. „Es ist eben
Umstand“ — sagt Dr. Ilg in seinem Vortrage über Raimund
l Danhauser — „der uns in der Thätigkeit der Malerschule
ens in der vielverschrienen Zeit des Vormärz besonders bewun-
nswert erscheint, eine Eigenschaft, welche den vorurtheilsfreien
ɔbachter an ihr das Kriterium einer echten und gesunden

Kunstperiode erkennen lässt: die volle Harmonie, welche nicht bloß in der Sphäre der bildenden Thätigkeit allein herrschte, sondern welche die Leistungen der Malerei zugleich völlig congenial und aus einem Gusse mit den contemporären Producten der Poesie und Musik herauswachsen ließ." „Echt und gesund" war diese Kunstblüte, die dem Volke entsprossen und vom Volke gehegt wurde; in dem geistig-moralischen Klima des alten Wiens war sie gediehen. Sie verdorrte, als durch den Einzug fremder Elemente der einheitliche Charakter der Wiener Bevölkerung, ihre Natürlichkeit und Unbefangenheit im Guten und Schlechten verloren giengen.

---

4. Der Vorfrühling der modernen Monumentalkunst.

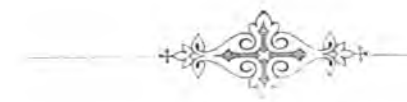
Das glänzende Emporblühen der österreichischen Kunst seit dem Jahre 1848 war eine Folge der großen politischen Umgestaltung des Staatslebens. Bevor jedoch nach dem Regierungsantritte des Kaisers Franz Josef I. die moderne österreichische Monumentalkunst ihren Anfang nahm, sah man die Ansätze zu derselben entstehen: ziemlich frühe schon zum Beispiel in Prag, wo im Anschluss an die allgemeine freiere Geistesbewegung auch eine freiere Kunstentfaltung stattfand. Während in Wien die Kunst fast ausschließlich von den bürgerlichen Kreisen gefördert wurde, sah man in Prag die Verbrüderung der Stände zuerst auf dem Gebiete der Kunstpflege vor sich gehen. Mit den patriotischen Bürgerkreisen verbanden sich kunstsinnige Aristokraten, wie Graf Erwin Nostiz-Rienek, Graf Franz Thun, Graf Schönborn, Baron Ährenthal u. v. a. zur Reorganisation des böhmischen Kunstlebens. Die Gesellschaft der patriotischen Kunstfreunde wurde in Bezug auf das Ausstellungswesen reformiert, und neben den Ausstellungspreisen wurde ein Fonds zur Ausführung monumentaler Werke gestiftet. So wurde die finanzielle Grundlage der erwarteten Kunstblüte geschaffen. Den geistigen Impuls zur Entwickelung gab man der Kunst durch die Reorganisation der Prager Akademie der bildenden Künste. Zur Leitung derselben berief man Christian Ruben aus München, einen Schüler von Cornelius. Ruben setzte an die Stelle der von Tkadlik eingeführten religiösen Romantik die historische Romantik und bahnte so die historische

Monumentalmalerei in Österreich an. Durch seinen zu großer Popularität gelangten „Columbus" wusste er sich als Haupt der Cornelianischen Richtung in Österreich Ansehen zu verschaffen, und alsbald versuchte er nach dem Vorgange von Cornelius seinen Schülern durch Staatsaufträge Gelegenheit zu verschaffen, sich in der Monumentalkunst zu üben. Er hatte Erfolg: die Regierung ließ sich bestimmen, das Prager Belvedere mit Fresken aus der böhmischen Geschichte schmücken zu lassen, und so konnte Ruben C. Swoboda und J. M. Trenkwald in die historische Monumentalmalerei einführen.

Aber die nazarenische Tradition Tkadliks sollte nicht spurlos versiegen. Auf dem Umwege über Rom gelangte sie nach Wien, und hier traf sie mit der Richtung Rubens, der inzwischen als Akademiedirector nach Wien berufen wurde, feindlich zusammen. Josef Führich war der Träger dieser Tradition, die er in Rom durch den künstlerischen Verkehr mit Overbeck und seinen Genossen vertiefte und klärte. Noch war Führich von seiner späteren Meisterschaft weit entfernt, als er nach seiner Rückkunft von Rom den „Triumphzug Christi" und die „Begegnung Jakobs und Rahels" malte; aber die Individualität des Künstlers war so mächtig, dass er schon als Galleriecustos, mehr noch als Akademieprofessor die fähigsten unter seinen damaligen Collegen, Kupelwieser und Dobiaschofsky, an sich zog und so den bereits unproductiven Ruben völlig in den Schatten stellte. Und bevor noch für die Wiener Kunst die große Zeit gekommen war, fand der junge Meister Gelegenheit, seinem Drange nach monumentalen Schöpfungen genügezuthun — freilich in dem bescheidenen Rahmen, der den damaligen Verhältnissen entsprach. Ein einziger Bau war zur Zeit der Sprenger'schen Amtsarchitektonik entstanden, der eine gewisse Selbständigkeit bekundet und den Sieg der Romantik in der Architektur anbahnt: dies ist die Johanneskirche in der Praterstraße. Man zwang den Architekten Karl Rösner, in diesem Baue drei Projecte: eines im Renaissancestil, das zweite im gothischen, das dritte im romanischen Stil, zu verschmelzen. Dennoch wusste der eifrige Freund der Romantik der zierlichen Kirche den romantischen Grundcharakter zu bewahren und die Malerei und Plastik zur Mithilfe in demselben Geiste heranzuziehen. So entstanden die ersten bedeutenderen religiösen Malereien

Führichs in Wien: sie sicherten dem Künstler jene Popularität, welche es ihm ermöglichte, seiner Richtung vollen Sieg zu erringen. Als Romantiker in der Plastik schlossen sich Rösner und Führich Professor Bauer und Dietrich an, von denen der erste die zwei großen Statuen der hl. Anna und des hl. Rudolf an der Façade der Johanneskirche, der zweite die Anbetung der hl. drei Könige im Tympanon des Portales ausführte.

Während die Johanneskirche in dem kunstsinnigen Publicum jener Zeit Verständnis und Sympathie für die romantischen Stile zu wecken begann, gieng man in Künstlerkreisen immer ernster daran, das Wesen dieser Stile zu ergründen, um ihnen eine Wiedergeburt zu bereiten. Insbesondere war es Leopold Ernst der spätere Restaurator des Stephansdomes, welcher den Classicismus abgeschworen und den romanischen und gothischen Baustil seinem constructiven Charakter und seinen Decorationsmotiven nach gründlich studierte. Die „mittelalterlichen Baudenkmale", welche er im Vereine mit Leopold Oescher publicierte, gaben die erste wissenschaftliche Anregung zur Renaissance der romantischen Architektur in Österreich.



II. DIE ÖSTERREICHISCHE KUNST UNTER KAISER FRANZ JOSEF I.

1. Die siegreiche Romantik.

In dem jugendlichen Herrscher, welcher im Jahre 1848 den Thron seiner Väter bestieg, erstand für die Kunst ein ebenso huldvoller und verständnisreicher wie thätiger Beschützer: ja, es ist bekannt, dass Kaiser Franz Josef I., bevor die Regierungsgeschäfte seine Zeit in Anspruch nahmen, selbst gerne Zeichenstift und Pinsel zu führen pflegte und während seiner italienischen Reise ein ganzes Skizzenbuch mit „Figuren und Scenen aus dem Volke" füllte, die im Geiste der damals blühenden Wiener Genremalerei gehalten waren. Nun durfte die Kunst frei ihre Schwingen regen: und zunächst war es die romantische Richtung, welche auf der ganzen Linie zum vollen Siege gelangte. Wie in allen Epochen gesunder Kunstentwickelung schritt die Architektur den Schwesterkünsten voran und gab den Rahmen für die Entfaltung derselben her. Das große Ereignis, an welches sich die Wiedergeburt der österreichischen Kunst knüpfte, war der Bau der Altlerchenfelder Kirche in Wien. Schon war nach herkömmlichem Brauche der Plan von Staatstechnikern gemacht worden, ja schon hatte man die Fundamente zu dem Renaissancebau gelegt, als eine Schrift des jungen Schweizer Architekten J. G. Müller, eines begeisterten Verehrers der romantischen Baustile, die öffentliche Meinung, ja sogar die maßgebenden Kreise gegen den bisherigen Kunstschlendrian zu stimmen wusste. Zum erstenmal beschloss man, die Künstler zu freiem Wettbewerbe zuzulassen: und bei der Concurrenz errang das Project Müllers, welches nach italienischen Vorbildern in romanischem Stil entworfen war, den Preis. Müller erlebte es nicht, seinen Bau fertig zu sehen: glücklicherweise huldigten seine Nachfolger derselben Kunstrichtung und übertrafen den phantasievollen, aber wenig geschulten Künstler

an technischem Können. So vor allen der als Constructeur trefflich bewährte Franz Sitte, einst als Freund der Gothik von Nobile gleich Overbeck aus der Akademie entlassen; neben ihm van der Nüll und Führich, welche den decorativen Theil übernommen hatten. Das an eine nüchtern behandelte Empireform gewöhnte Publicum hatte nun zum erstenmal Gelegenheit, den Reiz der romanischen Bauformen, die Poesie ihrer Ornamentik, die Wärme der Farbentöne, die man ihnen zu verleihen pflegt, kennen zu lernen; zum erstenmale seit vielen Decennien wurde es von dem Hauche wahrhaft idealer Kunst berührt, denn im Innern dieser Kirche schuf Führich mit seinen Freunden und Jüngern einen Cyklus von religiös-historischen Gemälden, eine geistig tiefe, durch Formenfülle imponierende Composition. Die ganze Geschichte der Erlösung stellte Führich in diesem Cyklus dar: die durch den Sündenfall veranlasste Erscheinung des Heilands, seine Verheißung durch die Propheten, seine Wirksamkeit auf der Erde und sein unsichtbares Wirken in den Gnadenmitteln der Kirche.

* * *

Josef Führich ist die große Künstlerindividualität, welche dieser kurzen, aber glänzenden Periode, der Blütezeit der österreichischen Romantik, die Signatur ihres Wesens aufdrückt (s. Abb. 81). In der ersten Hälfte des Jahrhundertes hatte Österreich keinen Künstler von so hohem Gedankenfluge und so großem technischen Können hervorgebracht: nun, zugleich mit den günstigen Entwicklungsbedingungen der Kunst, war auch das große Talent gekommen, das eine hohe Kunst zu schaffen fähig war. Wer die Kundmann'sche Führichbüste in der Wiener Akademie betrachtet, dem sagt dies durchgeistigte Gesicht, dass Führich zu jenen Künstlern gehört haben muss, welche mehr denken als malen. In der That war Führich einer jener wenigen schaffenden Künstler, die ihren Kunstanschauungen auch theoretischen Ausdruck verliehen. Er schrieb vier Hefte ,,Von der Kunst''*) und commentierte auch seinen Freskencyklus in der Altlerchenfelder Kirche in einer Broschüre. Man ist heute von seiner Kunstlehre wenig erbaut und vermag sich in deren Einseitigkeit schwer hineinzu-

*) Wien, C. Sartori, 1866—69.

finden. Man vergisst, dass die Schrift Führichs historisch zu nehmen sei, und dass sie uns das Geheimnis der Größe seiner Kunst offenbart: es ist die volle Harmonie seiner Anschauungen mit seiner Kunstthätigkeit, welche seinen Werken die Einheitlichkeit, die lebendige Wirkung, den Stil verleiht. Führich war strenggläubig. ,,Als der Fuß der Gebenedeiten durch Feld und Haine und Gebirge wandelte" — schreibt dieser Meister — ,,ward die Natur von der Gnade berührt, ihre erstorbenen Züge belebten sich mit neuem Leben unter dem Strahle unbedingter, gänzlich unentweihter Schönheit". Gerne liest man diese begeisterten



Abb. 81. Gott Vater, Zeichnung von J. Führich.

Worte, wenn man im Wiener Hofmuseum Führichs ,,Gang Marias über das Gebirge" gesehen und sich überzeugt hat, dass der Künstler diese hochpoetische Stimmung auch im Bilde meisterhaft wiederzugeben weiß. Hier lag die Größe, aber auch die Grenze der Begabung Führichs: er wusste das Liebliche, Beseligende hinreißend wiederzugeben, das Dramatische und Kraftvolle jedoch war nicht sein Gebiet. Dies beweist die in feurige Wolken gehüllte Reiterschlacht, die den Einnehmern Jerusalems am Himmel erscheint, ein ebenfalls im kais. Museum befindliches Gemälde. Aber auch hier sieht man die großen technischen

Vorzüge Führichs: die Schönheit der Linien und die Harmonie seiner Farbengebung.

Aus dem Künstlerkreise, der sich um Führich geschart und an der Ausschmückung der Altlerchenfelder Kirche theilgenommen, ragt Leopold Kupelwieser als der dem Meister in Überzeugung und Richtung zunächst stehende hervor. Zahlreiche österreichische Kirchen besitzen religiöse Bilder dieses Künstlers, welcher in seinem um den Sieg über die Amalekiter betenden Moses bewies, dass er Führich an Kraft zu übertreffen wisse. Minder streng hieng an der religiösen Richtung und dem coloristischen Streben Führichs Leopold Schulz, der auch profan-historische Bilder malte und in der Farbengebung die Cornelianische Schule nie ganz verleugnete. Ebenso gieng E. von Engerth bald zur Profanmalerei über und schloss sich K. Rahl an. Nur Franz Dobiaschofsky blieb neben Kupelwieser der Führich'schen Richtung getreu, ja er steigerte den elegischen Grundton des Meisters in seinem „Rosenwunder der heiligen Elisabeth" bis zur sentimentalen Romantik. Noch ist Karl Blaas als einer der tüchtigsten Mitarbeiter Führichs an der Alt-Lerchenfelder Kirche zu nennen.

* * *

Auch auf dem Gebiete der Plastik fand die Romantik in Wien begabte Vertreter, die ihr eine Blütezeit bereiteten. Neben Bauer und Dietrich, die Rösner bei der Johanneskirche verwendet hatte, war es Johann Preleuthner, welcher in allen seinen Entwürfen seine romantische Richtung bekundete. So in seinem „Fischer", dem todten „Liebesboten", in dem Schutzengelbrunnen auf der Wieden und in den Heiligenstatuen, die er für die Altlerchenfelder Kirche gearbeitet. Aus seiner romantischen Kunstrichtung floss auch das Bestreben nach Polychromie, dem er unter Leitung van der Nülls an der Triumphbogengruppe der Altlerchenfelder Kirche Ausdruck verliehen.

Das hervorragendste Talent dieser Schule war Hans Gasser. Leider hat es der Kärntner Hergottschnitzer nie zu jener geistigen und technischen Schulung gebracht, die eine unerlässliche Vorbedingung wahrhaft großen Schaffens ist. In seiner Jugend hatte er sich an das Schnellarbeiten gewöhnt, im reifen Alter riss ihn





Abb. 82. St. Georg, Bronzegruppe von A. Fernkorn im Pal. Montenuovo in Wien.



r Geschäftsgeist dazu fort. So athmen denn seine Werke, in
ht romantischer Weise, tiefe Empfindung, ohne in der Form
llendet zu sein. Während er als Porträtist auf diese Weise den
ealisten vorarbeitete, gefährdete er die Solidität der decorativen
astik und schuf nur ausnahmsweise gediegene Werke, wie das
Donauweibchen" und den „Faustkämpfer".

Nur ein einziger Bildhauer der romantischen Richtung hatte
r die Regenerierung der österreichischen Plastik wirkliche
edeutung. Es war dies Anton Dominik Fernkorn, gleich
asser ein Schüler Schwanthalers (s. Abb. 82). Nicht durch seine
anz auf dem Boden des Romanticismus stehenden Werke, wie die
Nibelungenhelden" und die Gruppe „Hagen versenkt den Schatz
er Nibelungen in den Rhein" errang er diese Bedeutung; wohl aber
s Neubegründer der österreichischen Monumentalplastik. Mit
r patriotischen Strömung, welche das öffentliche Leben durch-
ehte, war auch das Jahrzehnte lang niedergehaltene Bedürfnis
ach geworden, historische Erinnerungen in monumentaler Weise
verewigen, und mit rechtem Verständnisse seiner Zeit war es
r Kaiser, welcher zunächst dem Erzherzog Karl ein Denkmal
richten ließ. Fernkorn führte dies Denkmal sowie das ihm
genübergestellte des Prinzen Eugen von Savoyen aus und erwarb
h dabei auch das große Verdienst, den Kunstguss in Österreich
eder heimisch zu machen. Die von ihm geleitete kaiserliche
zgießerei gieng dann in die Hände Röhlichs und Pönningers über.

* * *

Die Romantik schwang sich zur alleinherrschenden Kunst-
htung auf: ihr huldigte der öffentliche Geschmack, sie hatte
e regierenden Kreise für sich gewonnen, sie begann auf der
kademie jene Stellung einzunehmen, die bis vor kurzem die
assische Schule innegehabt. Durch Führich war die Maler-
hule romantisch geworden, durch die Berufung Eduard van
er Nülls und August von Siccardsburgs an die Archi-
ekturschule der Akademie wurde auch diese in das Fahrwasser
r Romantik gelenkt. Diesen beiden Künstlern, welche ebenso
diegen als Fachleute wie liebenswürdig als Menschen waren,
l die Aufgabe zu, die Unklarheit der Principien, welche der
nantischen Bewegung in ihrem Beginne angehaftet, zu beseitigen

und neben der theoretischen Begründung der neuen Kunstrichtung die österreichische Bautechnik und das heimische Kunstgewerbe bis zur Höhe der Entwickelung derselben im Vaterlande emporzuführen.

Bei der prädominierenden Stellung der Romantik erscheint es selbstverständlich, dass die großen Bauten, welche in jenen Jahren begonnen wurden, in ihrem Geiste entworfen wurden. So vor allem der Riesenbau des k. k. Arsenals vor der Belvedere-Linie. Neben van der Nüll, Siccardsburg und Rösner betheiligten sich an dem Entwurfe dieses Baues L. Förster und Theophil Hansen, der sich später ausschließlich der griechischen Renaissance zugewendet. Ein romantischer Stil musste nun einmal gewählt werden: so einigte man sich denn auf den byzantinischen Stil, welcher auch dem phantasievollen, prachtliebenden Hansen die volle Entwickelung seiner Erfindungsgabe ermöglichte. Während van der Nüll und Siccardsburg das ernste Commandanturgebäude mit seinem imposanten Hallenhof ausführten, componierte Hansen das glänzende, in Gold- und farbiger Mosaikdecoration strahlende Waffenmuseum. Als es aber zur plastischen und malerischen Ausschmückung des herrlichen Baues kam, welche zum größten Theile in den sechziger Jahren ausgeführt wurde, da war es mit der Herrschaft der Romantik vorbei, und die historisch-realistische Richtung trat in ihre Rechte: so stellte denn Karl Rahl (s. Abb. 83) im Treppenhause die geistigen Mächte der Völkergeschichte allegorisch dar, während im Kuppelsaal und in den anstoßenden Räumen Karl von Blaas die österreichische Kriegsgeschichte in realistischer Weise illustrierte.

2. Die Wiener Kunst seit der Stadterweiterung.

Die Altlerchenfelder Kirche und die k. k. Arsenalbauten waren die ersten Vorläufer einer Kunstblüte, welche zu den glänzendsten Epochen der österreichischen Kunst zählen und durch ihre breite Basis, die Zahl der geschaffenen Werke und den Reichthum der sich regenden künstlerischen Kräfte an die üppigsten Perioden der Kunstblüte überhaupt gemahnen sollte. Die Verwirklichung des Jahrzehnte hindurch hinausgeschobenen Projectes der Stadterweiterung durch das Allerhöchste Handschreiben vom

20. December 1857 schuf die Grundlage für diese Kunstentfaltung, welche zunächst auf dem Gebiete der Architektur hervortrat. Der alte Festungsgürtel wurde niedergerissen, und aus dem Erlöse der freigewordenen Bauplätze wurde der Stadterweiterungsfond gebildet, welcher zur Deckung der Kosten der Stadterweiterung



Abb. 83. Büste des Historienmalers Karl Rahl, von Hans Gasser.

und einer Reihe von Monumentalbauten bestimmt war. Man dachte ursprünglich daran, Neu-Wien nach einheitlichem Plane und nach den Gesetzen des künstlerischen Städtebaues aufzuführen, und so sollte denn der Bauplan gesund und unbehindert aus der freien Concurrenz der Künstler hervorgehen. In der That liefen ausgezeichnete Projecte ein, und drei derselben, die der Architekten van der Nüll und Siccardsburg, Ludwig

Förster und Friedrich Stache wurden sogar mit dem ersten Preise ausgezeichnet: zur Durchführung aber kam keines dieser Projecte, sondern der im k. k. Ministerium des Innern mit Benützung der preisgekrönten Projecte ausgearbeitete Plan. Der Umstand, dass es nicht ausschließlich Künstler waren, welche den endgiltig genehmigten Plan entwarfen, mag wohl der Stadterweiterung in manchen Beziehungen zum Vortheil gereicht haben, schädigte jedoch den Schönheitswert der ganzen Anlage.

Für den Reichthum und für die Eigenart der Wiener Kunstblüte, welche mit der Stadterweiterung begann, ist es kennzeichnend, dass kein Künstler und kein Stil zur unbestrittenen Alleinherrschaft zu gelangen vermochte. Eine ganze Schar gottbegnadeter Männer schaffte da, zum Theile sich gegenseitig aneifernd, zum Theile rivalisierend zu Nutz und Gewinn der Kunst und der Stadt, und aus allen Quellen, denen je stilvolle Kunst entströmt, wurde da geschöpft.

* * *

Durch die Anlage der Ringstraße, welche das alte Stadtinnere mit den Vororten verband, wurde der Rahmen geschaffen, in welchem sich die neue Wiener Monumentalarchitektur entfalten sollte. Die glänzenden Bedingungen, welche der österreichischen Kunst so plötzlich erstanden waren, unterbrachen nicht die Continuität ihrer Entwickelung, und es ist leicht begreiflich, dass die ersten Monumentalbauten in der Stadterweiterungsperiode noch aus dem Geiste der Romantik herauswuchsen. Also z. B. noch das Hofoperntheater, welches die begeisterten Verehrer dieser Kunstrichtung, das stets zusammenschaffende Künstlerpaar van der Nüll und Siccardsburg, in den spielenden Formen der französischen Frührenaissance mit starken romantischen Anklängen in den architektonischen Decorationsmotiven sowie in der plastischen und malerischen Ausschmückung aufführten. An die Entstehung dieses Gebäudes, dessen Inneres durch die Verbindung des Vestibuls mit dem Treppenhause das edelste Muster einer festlichen Architektur gibt, knüpft sich dieses Emporblühen des Wiener Kunstgewerbes. Das decorative Genie van der Nülls, seine vornehme Künstlernatur, der die Gediegenheit eines jeden Details Bedürfnis



Abb. 85. Hof des Österr. Museums in Wien, von H. von Ferstel.

war, belebte die darniederliegende Luxusindustrie, welche auch in van der Nülls Nachfolger, Josef Storck, einen eifrigen Förderer fand.

Dem kräftigen Einflusse der romantischen Strömung verdankt auch die Gothik ihre Neubelebung in Wien. Von Leopold Ernst gieng die erste Anregung zur Restaurierung des Stephansdoms aus; die Wiederherstellung der Tirnakapelle gab dem Künstler Gelegenheit, sein tiefes Verständnis des gothischen Stils darzuthun. Sein Nachfolger im Dombauamte, Friedrich Schmidt, der genialste Repräsentant der modernen Gothik, war der einzige unter den Wiener Architekten, welcher diesem romantischen Baustile während seiner ganzen Künstlerlaufbahn treu blieb. Schmidt begnügte sich nicht damit, die mittelalterliche Gothik gründlich kennen zu lernen und sie nachzuahmen: seine Thätigkeit bedeutet einen Fortschritt dieser Bauweise in Formen und Technik. Wie er schon in der Klosterkirche der Lazaristen und in der Fünfhauser Pfarrkirche jeden spielenden, decorativen Verputz verschmähte und die constructive Wahrheit walten ließ, wie er die Schönheit des Baues gerade durch das Hervortretenlassen des wirklichen Baumaterials anstrebte und für den Ziegelrohbau endgiltige Muster schuf, so zog er beim Baue des neuen Wiener Rathhauses aus dem Steinmaterial jene strengen architektonischen Consequenzen, welche das Imposante und Gediegene dieses Monumentalbaues so sehr erhöhen. Zugleich wusste er in diesem Baue, wie auch im kaiserlichen Stiftungshause am Schottenring, (s. Abb. 84). der strengen, ernsten Gothik etwas von dem festlichen, heiteren Elemente der Donaustadt beizumischen: er wusste ihre Formen zu schwellen, die ganze Bauweise zu erwärmen und so für den Profanbau zu adaptieren.

Minder anhänglich an die romantische Muse zeigte sich Heinrich Ferstel. Wohl schuf er in seiner herrlichen Börse auf der Freiung eine romanische Studie, die von gediegener Kenntnis der Originalwerke Zeugnis gibt, wohl ließ er in seiner Votivkirche die französische Gothik in verjüngter Schönheit auferstehen: aber allmählich schien die moderne Renaissancearchitektur den Meister immer mehr anzuziehen. Er vertiefte sich zunächst ins Studium der italienischen Frührenaissance; das österreichische Museum für Kunst und Industrie (s. Abb. 85). und das chemische Laboratorium,

die er in dieser Epoche gebaut, bezeugen nicht nur durch die Formen, sondern auch durch das Decorationsmaterial (glasierte Terracotta), wie sehr Ferstel im Banne der italienischen Muster lebte



Abb. 84. Das kais. Stiftungshaus in Wien, von Freih. von Schmidt.

und schuf. Im Baue der Universität endlich huldigte er ganz der modernen Bauweise: groß in der Disposition der architektonischen Massen, auch in den geringsten Decorationsdetails sein compositionelles Genie bekundend, schuf der reife Meister doch nichts

von Grund aus Originelles, sondern wieder eine classische Studie — diesmal nach der römischen Hochrenaissance.

Eine ähnliche Entwickelung machte Theophil Hansen durch. Zur Zeit, als die romantische Kunstrichtung in ihrer Blüte war, bediente er sich, wie bei dem Arsenalbau, ausschließlich des byzantinischen Stiles: in dieser Bauweise führte er die trotz der schwierigen Raumbedingungen glänzend componierte Kirche der nicht unierten Griechen am Fleischmarkt auf, hierauf die evangelische Friedhofskapelle vor der Matzleinsdorfer Linie. Aber wie Ferstel zur römischen Renaissance übergegangen war, so fand Hansen in der griechischen Renaissance diejenige Bauweise, die seinem Künstlergenius am meisten zusagte, und es war ihm beschieden, der bedeutendste Vertreter dieses Architekturstils im neunzehnten Jahrhundert zu werden. Sein Streben gieng dahin, die antiken Formen womöglich in ihrer ursprünglichen Reinheit hervortreten zu lassen: so im Innern der Kunstakademie und des Musikvereinsgebäudes, in der neuen Börse, wo die griechischen Architekturformen sich so verwendet finden, wie sie die Römer bei ihren Monumentalbauten zu benützen pflegten, endlich im Reichsrathsgebäude. Es ist eine zutreffende Bemerkung eines Kunstschriftstellers, dass man beim Anblick des Hansen'schen Parlamentsbaues an die Zeiten Alexanders des Großen zurückdenken muss. Der Bau war zu groß, als dass Hansen ihm die einfache rechteckige Form des säulenumzogenen griechischen Tempels hätte geben können: da er aber diesmal auch im Gepräge des Äußeren die reinen griechischen Formen beibehalten wollte und daher die bei den Römern aufgekommene Gliederungsart der architektonischen Massen verschmähte, so verkleidete er den mächtigen, mehrstöckigen Bau durch säulengezierte Giebelfaçaden und führte mindestens in dem verglasten Hauptvestibul die Anlage eines hypäthralen griechischen Tempels durch. Derart aber mussten die Monumentalbauten Alexandrias beschaffen gewesen sein, denn Deinokrates, der vor den römischen Baumeistern lebte, kannte nur die reinen griechischen Formen und musste ebenfalls Bauten errichten, deren kolossale Dimensionen die Hülle eines Peripteros nicht zuließen. Noch mag darauf hingewiesen sein, dass zwischen der griechischen Renaissance, wie sie Hansen übte, und der eines Nobile zwei gewaltige Unterschiede bestehen: die

fortgeschrittene Archäologie, auf welcher Hansen fußte, und die ihn der unvergleichlichen Schönheit der hellenischen Architektur viel näher kommen ließ als die Meister der classischen Schule aus dem Beginne des Jahrhunderts; und sein Genie, welches den von der Archäologie gehobenen Schatz mit voller Freiheit und höchster Zweckdienlichkeit zu verwenden wusste (s. Abb. 86).

Der Renaissance der antiken Stile, mag sie nun puristisch gedacht, den Italienern oder den Franzosen nachempfunden sein, traten manche Architekten mit dem Bestreben entgegen, durch die Erneuerung jener Bauweise, die sich in den deutschen Städten des Mittelalters herausgebildet hat, einen nationalen Stil zu schaffen. Camillo Sitte, der Sohn des am Baue der Altlerchenfelder Kirche betheiligten Franz Sitte, schuf in der von ihm selbst plastisch und malerisch ausgeschmückten Mechitaristenkirche ein eigenartiges Werk von einheitlicher Composition und markiger Kraft; ein wahres Compendium des deutschen Renaissancestils, verdient die Kirche von allen Freunden dieser Bauweise aufmerksam studiert zu werden. Alexander v. Wielemans brachte die deutsche Renaissance auch im profanen Monumentalbau zu Ehren, indem er den Justizpalast in den allerdings gemilderten und dem modernen Geiste angepassten Formen derselben aufführte.

Die deutsche Renaissance fand jedoch keinen rechten Anklang in Wien, wo man nach einer österreichischen Bauweise verlangte. Damals schon sagte man in Kreisen einsichtiger Kunstfreunde die Wiedergeburt der Barocke als der in Österreich zur glänzendsten Blüte gelangten und dem Wiener Naturell entsprechendsten Bauart voraus. Und was den von Semper und Hasenauer projectierten und von dem letzteren ausgeführten Bauten des neuen k. k. Hofburgtheaters und der beiden Hofmuseen ihre Beliebtheit beim Publicum verschaffte, war nicht nur die grandiose Anlage, sondern auch die glückliche Mischung der italienischen Renaissanceformen mit den einheimischen Überlieferungen und Decorationsmotiven. Der große Baukünstler, dessen letzte, reifste Jahre der Verschönerung Neu-Wiens gewidmet waren, hatte schon bei dem Entwurfe des Dresdener Museums durch die reiche Anwendung der Plastik einen der prachtliebenden österreichischen Bauweise verwandten Geist bethätigt. Und völlig wurzelt in dem österreichischen Elemente Karl v. Hasenauer, der schon beim Baue der Weltausstellungs-



gebäude die Barocke in phantasievollster Weise zur Geltung gebracht und als Leiter der neuesten Wiener Monumentalbauten den festlichen und heiteren Charakter der österreichischen Bauweise in vollem Glanze wiedererstehen ließ. Der Neubau der Wiener Hofburg gibt diesem Meister, welcher in seinen Schöpfungen einen localen, echt wienerischen Geist bekundet, die erwünschte Gelegenheit, den Barockstil nicht nur in der Decorationsart,



Abb. 86. Palais Erzherzog Wilhelm in Wien, von Th. Hansen.

sondern in der effectvollen Gruppierung der Architekturmassen zur Anwendung zu bringen. Auch Helmer und Fellner, die Erbauer des deutschen Volkstheaters, huldigen einer graziösen Barocke von echt wienerischem Charakter. So verknüpft sich die zeitgenössische Blüte der Wiener Architektur mit der letzten Glanzepoche der Wiener Kunst.

Der Monumentalarchitektur kam die Privatarchitektur gleich an Reichthum der Entfaltung, an Gediegenheit und an Mannigfaltigkeit der verwendeten Stile. Ferstel und Hansen gaben

in den Palästen der Erzherzoge Ludwig Victor und Wilhelm die Muster für den modernen Palastbau in großen Dimensionen, van der Nüll baute ein ebenso paradigmatisches Patricierhaus für die Firma Haas. Ihnen folgten Romano und Schwendenwein mit dem „adeligen Casino", Karl König mit seinem Ziererhof. Auch um die Veredlung des Zinshausbaues war man eifrig bemüht. Hansen war hier bahnbrechend, indem er eine Gruppe von Zinshäusern im Heinrichshof zu wohldurchdachter Composition vereinigte und durch eine würdige Façade, durch treffliche Raumeintheilung und künstlerische Ausschmückung des Riesenbaues dem schablonenhaften Kasernenstil entgegentrat. Angesichts eines so edlen Zinshausbaues sah sich die Geburts- und Finanzaristokratie veranlasst, auf den exclusiven, kostspieligen Palastbau zu verzichten, und es entstand eine neue, echt großstädtische Gebäudegattung, jene der palastartigen Zinshäuser, in denen Mitglieder der verschiedensten Bevölkerungsschichten neben einander wohnen. Nun folgte eine Epoche, in welcher der palastartige Aufputz bei jedem neu entstehenden Zinshause gefordert wurde; Unsolidität des Baues, Effecthascherei in der Façade, ja ein geschmackloses Protzenthum griff im Privatbau um sich. Mit der Wendung in den ökonomischen Verhältnissen trat auch in der Bauart ein Umschwung ein. Man kehrte zu solideren Principien zurück, dachte wieder in erster Linie an gesunde und bequeme Raumdisposition und wusste dort, wo eine glänzendere Bauweise gefordert wurde, dieselbe mit Gediegenheit zu verbinden. Als Vorbilder dieses ebenso prunkvollen wie soliden Zinshausbaues sind die Arcadenhäuser an der Reichsrathstraße und am Rathhausplatz zu nennen, denen ein gemeinsamer Plan von Schmidt zugrunde liegt.

Das Familienhaus wollte sich nicht recht in Wien einbürgern, trotzdem Ferstel und R. v. Eitelberger für dasselbe sprachen. Im Innern der Stadt finden sich kaum einige derartige Bauten. Einen erfreulichen Aufschwung nimmt hingegen die außerhalb des eigentlichen Stadtrayons bei Währing gegründete Cottageanlage, wo unter der Leitung Borkowskis bereits eine stattliche Anzahl theils opulenter, theils einfacher Familienhäuser erstand. Wer diese zierlichen Häuser mit ihren schattigen Gärten betrachtet und die gesunde Luft dieser Anlage athmet, wird sicherlich dafür sprechen, dass man bei der bevorstehenden Verbindung der Vor-



Abb. 87. Die k. k. Hofmuseen in Wien, von K. Hasenauer.



orte mit dem Stadtrayon an das Cottageviertel einen ganzen Bezirk ansetze, welcher das heutige Wien ringsum mit einem stillen, friedlichen, grünenden Familienhausgürtel umschließen würde, wie die Ringstraße das alte Stadtinnere mit einem Palastgürtel umfasst hat.

* * *

Mit der Blüte der Monumentalarchitektur war auch für die Wiener Plastik die große Zeit gekommen. Eine ganze Schar formfreudiger Talente entspross dem Wiener Boden, der so lange brach gelegen. Die plastische Ausschmückung der Universität, des Parlamentes, der Museen und des Hofburgtheaters sicherte die Existenz der Meister und gab allen die Gelegenheit, ihre Fähigkeiten vielseitig zu versuchen (s. Abb. 87). Bald trat dann die specielle Begabung der einzelnen Plastiker für den Kenner hervor, und es ist ein nicht hoch genug zu schätzendes Verdienst Hasenauers, dass er das richtige Auge für die Stärke eines jeden unter den Wiener Bildhauern besaß und die Aufgaben derart vertheilte, dass jeder lustvoll seine beste Kraft einsetzen konnte. Neben der Monumentalarchitektur eröffnete die noch stets im Zunehmen begriffene Lust an der Errichtung von Denkmälern, das die Regierung sowie die gesammte Bevölkerung auszeichnende Bewusstsein der Pflicht, hervorragende Männer der österreichischen Geschichte, sowie die Geistesheroen Österreichs und Deutschlands in monumentaler Weise zu ehren, der Wiener Plastik ein weites Feld der Bethätigung.

Die Hauptgruppe der Wiener Bildhauer, die heute einen Namen genießen, gieng aus der Schule des als Professor trefflichen Franz Bauer hervor. Obwohl er selbst in seinen Werken dem zu seiner Zeit maßgebenden Zuge der Romantik unterlag, führte er seine Schüler dennoch auf dem sicheren, gebahnten Geleise des akademischen Stils zu idealer Formgebung, zu solider Technik und praktischer Geschicklichkeit. Auf dieser Grundlage entwickelten sich dann die einzelnen Talente je nach ihrer Empfänglichkeit für die Zeiteinflüsse und nach ihren angeborenen Neigungen. Trotzdem die meisten bei der massenhaften Nachfrage viel Conventionelles geschaffen, fast ausnahmslos nur auf

Bestellung arbeiteten und fast nie aus eigener Inspiration Werke vollendeten, die ihre Eigenart ganz und voll zum Ausdrucke bringen würden, ließen sie doch bei der Behandlung einzelner dankbarerer Aufgaben charakteristische Unterschiede hervortreten, aus denen man ihre künstlerische Individualität, die Richtung ihres Geschmackes und die Art ihrer Begabung herauslesen kann.

Die Schule Bauers zerfällt in zwei Generationen. In der älteren ragt Karl Kundmann hervor, der seine volle Ausbildung Hähnel zu verdanken hatte. Es scheint, dass die classische Schule, welche Kundmann durchgemacht, mit der angeborenen Richtung seines Geistes übereinstimmte, denn dieser Meister sah an sich die romantische und die naturalistische Strömung vorbeiziehen, ohne sich von derselben fortreißen zu lassen. Als Idealbildner das Höchste anstrebend, nähert sich Kundmann den antiken Meistern vorzüglich dort, wo Würde anmuthig zu verkörpern ist. Damit hängt es zusammen, dass dieser Künstler hauptsächlich als Marmorbildner hochgeschätzt wird. Nicht mit Unrecht sind viele geneigt, die allegorischen Gestalten, mit denen Kundmann die Attika des Hofburgtheaters sowie die Hofmuseen geschmückt, als die gelungenste Bethätigung des Kundmann'schen Talentes zu betrachten; populärer sind indes seine Porträtstatuen, welche Wiener Anlagen zieren, wie sein Schubert und Grillparzer. Und wer auch die Porträtbüsten Kundmanns gesehen, wird dem Künstler sicherlich prägnantes Charakterisierungstalent nicht absprechen. Kundmann hat auch auf dem Gebiete der Bronzeplastik Imposantes geschaffen; doch hat sein Tegethoffmonument nicht den Beifall des größten aller Kunstrichter, des Volkes. Von hervorragender Bedeutung ist sein Wirken an der Bildhauerabtheilung der Wiener Akademie, wo er neben Zumbusch die Meisterschule leitet (s. Abb. 88).

Unter den jüngeren Schülern Bauers müssen Benk, Düll und Weyr als diejenigen genannt werden, in deren Werken der Classicismus nachklingt. Dennoch sind es grundverschiedene Künstlerindividualitäten. Johannes Benk hat die Kuppeln der beiden Hofmuseen mit Kolossalstatuen bekrönt, welche den Sonnengott und Pallas Athene darstellen, er hat für das Vestibul der Länderbank eine gepanzerte, goldstarrende „Austria" modelliert:

er das eigentliche Gebiet dieses Künstlers ist die weiche Anmuth allen ihren Abstufungen von der knospenden Schönheit der idchengestalt bis zum Humor der Puttoformen. Wie das erste ıfkommen seines Namens sich an eine Genovefa knüpft, die ımm und keusch ihren Sohn beten lehrt, so gelangte dieser ıme zu höchstem Glanze durch die Schöpfung der Klythia, ıes wundersamen Marmorbildes aus dem Hofburgtheater, das zum Sonnengotte sich emporsehnende Jungfrau darstellt und s populärste Werk der Wiener Plastik ist, obwohl es, in den ›ffestlogencorridor eingeschlossen, dem Publicum entrückt ist. ıd wie Anmuth durch Humor nicht aufgelöst, sondern gehoben



Abb. 88. Sarkophag-Relief. von K. Kundmann.

rd, dies bewies Benk in seinem Fries für das Innere der Kuppel s naturhistorischen Hofmuseums, welcher Kinder im Spiele mit ıieren auf ornamentaler Grundlage darstellt.

Alois Düll, zu den vielseitigsten und gewandtesten Plastikern hlend, hat sein Talent in markigen Männergestalten am glückhsten bewährt. Rudolf Weyr steht unter den Wiener Bilduern in vielen Beziehungen ohne Rivalen da. Der einzige riedl kommt ihm als decorativer Plastiker an Flottheit und ıschheit der Production nahe. Zu classischer Höhe in Composim und Durchbildung der einzelnen Figuren erhob Weyr die decotive Plastik in seinem Bacchusfries am Hofburgtheater; seine ıryatiden in den Sälen des naturhistor. Hofmuseums beweisen, e sehr diese Plastik durch das Element treffender, kräftiger

Charakteristik belebt, ja vergeistigt werden kann. In seinen malerischen Reliefdarstellungen für das Grillparzermonument bekundete Weyr sein eminentes Zeichnertalent sowie die gründliche perspectivische Schulung, die ihn zu Schöpfungen befähigt, an die andere Wiener Bildhauer kaum Hand anzulegen wagen würden. Wie Weyr als decoratives Talent, so steht Victor Tilgner als Porträtbildner von seinen Wiener Genossen unerreicht, unter den Ersten seiner Zeit. Er hat sich seinen eigenen, in Pose und Ausschmückung stark malerischen Stil geschaffen. Seine Porträtbüsten nehmen in der Plastik jene Stelle ein, die das Pastellporträt in der Malerei innehat; insbesondere seine Frauenporträts sind so zart, lebensvoll, ja beweglich, möchten wir sagen, wie die Meister des Pastells zu malen verstehen. Der Drang, die Plastik zu beleben, ist Tilgner in noch höherem Maße eigen als Weyr; er war denn auch einer der ersten, der die Polychromie in discreter, aber um so wirksamerer Weise zur Anwendung brachte, in großem Maßstabe an seinen decorativen Figuren im naturhistorischen Hofmuseum. Derselben Künstlergeneration gehört auch Edmund Hellmer an, gegenwärtig Professor an der allgemeinen Bildhauerschule der Akademie. Ihn zeichnet eine ungewöhnliche compositionelle Begabung aus, die ihn zum Aufbau figurenreicher plastischer Werke befähigt. Dies bewies er in seiner Giebelgruppe an der Façade des Reichsrathsgebäudes, glänzender noch in seinem Denkmal zur Erinnerung an die Befreiung Wiens von den Türken im Jahre 1683, welches im Stephansdome errichtet werden soll.

Als größter Meister auf demselben Gebiete der Plastik gilt in Wien Caspar Zumbusch, der zugleich als der bedeutendste Vertreter der Bronzesculptur zu betrachten ist. In Halbigs realistischer Schule zu München gebildet, durch sein Maximiliandenkmal berühmt, wurde Zumbusch nach Wien berufen, wo ihm die Übertragung der bedeutendsten plastischen Aufgaben in Aussicht gestellt wurde. In der That blieb es ihm vorbehalten, in dem Beethovendenkmal und dem Maria-Theresienmonument Bronzewerke größten Stils zu schaffen (siehe Tafel IV). An dem Beethovenmonument bekundet nur die Gestalt des Tonheros die große Charakterisierungskunst des Meisters, die übrigen Figuren sind allegorisch und ragen trotz ihrer Schönheit und Kraft nicht über das Niveau der zeitgenössischen Plastik hervor. Wohl aber bedeutet





MARIA THERESIA DENKMAL IN WIEN.
von C. v. Zumbusch.

das Maria Theresiendenkmal einen Fortschritt in der Plastik, denn mit seiner Ausscheidung des allegorischen Elementes, mit seiner grandiosen Zusammenstellung trefflich charakterisierter historischer Persönlichkeiten beweist es wieder, dass die Plastik auf concretem Boden ihre Größe in künstlerischer Composition sucht. Dass Zumbusch der Ausführung seiner Werke die höchste Sorgfalt angedeihen lässt, ist bei einem Meister, der es sich bewusst ist, dass er für Jahrtausende schafft, selbstverständlich.

Eine lange Reihe von Bildhauern, die vieles Verdienstvolle geschaffen, schließt sich diesen Koryphäen der Wiener Schule an. Theodor Friedl überstrahlt alle durch die wuchtige Kraft seines Talentes. Seine Hand bevölkerte ganze Monumentalbauten mit Sculpturen, wie das Odessaer Theater und das deutsche Volkstheater; aber er scheint allzu temperamentvoll zu sein, um ein Werk von höchster Gediegenheit zu schaffen. Seine grandios bewegte Heliosgruppe, die den Ziererhof bekrönt, muss der decorativen Plastik zugezählt werden, ebenso wie seine Kybele an der neuen Frucht- und Mehlbörse; doch darf man erwarten, dass die Rossebändiger, welche vor den Hofstallungen auf dem Museumsplatz aufgestellt werden sollen, das Product voller künstlerischer Sammlung sein werden. Ein originelles und kräftiges Talent ist auch Arthur Strasser, der auf der Bahn des Naturalismus mit großem Aufwande von Fleiß und Studium thätig ist. Er hat eine ausgesprochene Neigung für das Exotische und für das Hässliche, bringt es aber in der Charakterisierungskunst und der Wiedergabe von Stoffen weiter als alle übrigen Wiener Bildhauer. Victor Pilz mit seinen prachtvollen Quadrigen auf dem Reichsrathsgebäude, Edmund v. Hofmann und Victor Härdtl, welche die Brunnengruppen für den Museumsplatz ausgeführt, Schmidgruber mit seiner Albrecht Dürer-Statue, Anton Wagner, der Schöpfer des reizenden „Gänsemädchens", Josef Gasser, der sich fast ausschließlich mit kirchlicher Plastik beschäftigt, Lax, Costenoble, Silbernagl, Pendl, Natter, Brenek, sie alle haben sich in der Geschichte der Wiener Kunst einen ehrenvollen Platz gesichert.

Als die vorzüglichsten Repräsentanten der plastischen Kleinkunst müssen Otto König und Josef Tautenhayn genannt werden. Obwohl sie sich beide in Werken großen Stils mit Glück versucht, betrachten sie selbst jenes Gebiet als das ihrer Begabung

zunächst entsprechende. Während Tautenhayn antike Motive in classischer Compositionsweise mit idealer Formvollendung behandelt (vorzüglich als Modelle für die Goldschmiedekunst), cultiviert König eine reizende Miniatur-Plastik. Eines großen Rufes erfreut sich Anton Scharff als Medailleur. Dass er auch auf anderen Gebieten der plastischen Kleinkunst Vorzügliches leistet, bewies sein Prometheusrelief für das kaiserliche Schloss zu Lainz (siehe Abb. 89).

Ihnen schließen sich Stephan Schwarz als vorzüglicher Ciseleur und Hermann Klotz, der tüchtigste Wiener Holzbildner, an. Auch die ornamentale Plastik erstieg eine viel bedeutendere Höhe als in der ersten Hälfte des Jahrhundertes, dank der Thätigkeit eines Pokorny, Schindler und Schönthaler.

* * *

Die Entwickelung der modernen Wiener Monumentalmalerei ist mit jener der Architektur noch fester verkettet als die Blüte der Plastik. Das Zurücktreten des Kirchenbaues gegen den Profanbau verursachte die Beschränkung der religiösen Malerei großen Stils im Verhältnis zur weltlichen Idealmalerei, und innerhalb der engen Grenzen, die der seltenere Kirchenbau der religiösen Historie zog, wirkte der Umstand, dass fast ausschließlich der gothische Stil zur Anwendung kam, durch Entziehung der breiten, undurchbrochenen Wandflächen hemmend auf die malerische Ausstattung. So sah sich denn die Kirchenmalerei im Kampf ums Dasein gezwungen, auf ihr eigentliches Gebiet, das Fresko, zu verzichten und sich der beengten Existenzbedingung anzupassen, indem sie sich auf die Fenster flüchtete, zur Mosaik griff und schließlich zu der Miniatur emporklimmend den letzten Beweis ihrer Lebensfähigkeit zu erbringen strebte.

Ferstels Votivkirche bot der religiösen Malerei noch einmal Gelegenheit, sich in cyklischen Compositionen zu bethätigen. Josef Mathias Trenkwald, ein Schüler Rubens, war es, der daselbst in stilvollen Glasgemälden das Leben Marias, an den Wandflächen die Entwickelung des Mariencultus darstellte und durch die Sinnigkeit der Conceptionen sowie durch den Adel seiner Gestalten sich vollen Beifall verdiente. Ihm stand Ferdinand Laufberger zur Seite, der in schönen Fresken ,,Engel mit den

‚eidenswerkzeugen Christi" darstellte, und August v. Wörndle, :in Schüler Führichs, welcher nach den Compositionen des etztereu die Fenster und die Wände des hohen Chors mit Gemälden chmückte. Andere Schüler Führichs fanden bei dem Baue nehrerer kleinerer gothischer Kirchen Gelegenheit, ihre Kunst zu ethätigen: so Madjera und Schönbrunner in der Fünfhauser Kirche, Ludwig Mayer in der Kirche in der Brigittenau. Als las Innere der Schottenkirche restauriert und malerisch ausgechmückt wurde, kam die Schule Rahls an die Reihe: August Eisenmenger malte daselbst zwei Altargemälde, seine Schüler Straka und Julius Schmid führten die übrigen Altarbilder md Deckengemälde aus, wobei Schmid mit Recht große Anerennung fand. Rieser schmückte den Hochaltar mit einem



Abb. 89. Prometheus, Relief von A. Scharff.

Mosaikgemälde. — Das Missale, welches im Auftrage Sr. Majestät les Kaisers von Blaas, Emler, Führich, Geiger, Kupelwieser, Mayer, Ruben, Schulz und Trenkwald ausgeführt wurde, vereinigte Meisterverke religiöser Miniaturmalerei zu schönem Kranze.

Die Kirchenmalerei hatte sich auch zur Zeit ihrer höchsten Blüte, als noch Führich schaffte, nicht jener Popularität erfreut, vie solches mit diesem Kunstzweig in früheren Tagen der Fall gevesen war. Erst auf dem Gebiete der weltlichen Monumentalmalerei raten Meister auf, in deren Kunst sich der österreichische Charakter o sichtbar verkörperte wie einst in den Werken der Alt-Wiener Genremaler, nur dass er jetzt, bei der vollen Schaffensfreiheit des Künstlers, sich in grandiosester Weise auszusprechen vermochte.

Und es ist im höchsten Grade interessant und belehrend, wie in dieser Epoche, wo die österreichische Kunst uneingeengt sich entfaltet, die hervorragendsten Talente unbewusst der ausländischen Kunst nur jene Elemente entnehmen, welche dem Volkscharakter entsprechen und sich unter dem Walten jenes mächtigen Naturgesetzes, welches die Kunst eines Stammes mit seiner Eigenart verbindet, krystallisieren. Der erste Meister, in dessen Schöpfungen das österreichische Element durchbricht, ist der Begründer der modernen Wiener Monumentalmalerei, Karl Rahl. Unbefriedigt von der Cornelianischen Richtung, floh der junge Wiener aus München nach Italien: aber der strenge Overbeck sagte seinem Naturell noch weniger zu. Vielmehr schwelgte er in den Werken der Venezianer und entwickelte so seinen angeborenen Sinn für Farbenpracht. Wie dieser Sinn für das Farbenkleid seiner Bilder maßgebend wurde, so ist die Composition derselben der Ausfluss einer frei waltenden, echt künstlerisch gestaltenden Phantasie. Rahl war mehr als Dichter-Maler, er war Denker-Maler, der die Principien der hohen Historienmalerei ebenso klar aussprach wie consequent bethätigte. Leider theilte er das Los der meisten Vordenker: man begriff seine Größe zu spät und gab ihm zu spät Gelegenheit zu monumentalem Schaffen. Auf Hansens Aufforderung hatte er für die Ausschmückung des Waffenmuseums einen Cyklus von Gemälden skizziert, welche den Krieg als Vertheidiger der Nationalität und der Freiheit, als Bewahrer des Rechtszustandes und Verbreiter der Cultur verherrlichten. Diese Entwürfe, welche von Cornelius ebenso anerkannt wurden wie von den in Rom weilenden Künstlern, kamen leider nicht zur Ausführung, und damit war Rahls großartigste Leistung der eigentlichen Monumentalkunst entzogen.

Was er sonst schuf, zeugt nicht minder von dem hohen poetischen Fluge des Meisters: so sein Pariscyklus im Palais Todesco, der die Parismythe schöpferisch ergänzt, seine Bilder aus der griechischen Mythe im Palais Sina, sowie seine Compositionen für den Freskenfries der athenischen Universität und für den Vorhang der Wiener Hofoper. Seine größten Schöpfungen waren bei seinem Tode nur in Zeichnungen oder farbigen Skizzen niedergelegt; aber alles, was der Meister selbst ausgeführt hatte, athmete eine Üppigkeit und Farbenfroheit, die dem österreichischen Naturell voll

:sprach. Wie sehr seine ganze Schaffensrichtung der heimischen
häre verwandt war, beweist der Umstand, dass Rahl einen
eis von begabten Schülern gefunden hatte, die an seinen
.ncipien unentwegt festhielten: ja die gesammte Wiener Monu-
ntalmalerei trägt bis heute den Stempel der Rahl'schen Rich-
ıg, welche von den nachfolgenden Meistern im Sinne ihres
:sens voller und charakteristischer entwickelt wurde. Unter
nen unmittelbaren Schülern ragt August Eisenmenger
vor, neben ihm sind Bitterlich und Griepenkerl zu
ınen. Eisenmenger führte im Verein mit Bitterlich die
ckengemälde im Speisesaale des Grand Hôtel aus, schuf im
reine mit Griepenkerl die Wandfriese in den Parlaments-
:n, malte für den Stiegenraum der Hoffestloge im neuen Burg-
ater einen herrlichen Grazien- und Thierfries und für den
inen Sitzungssaal des Rathhauses, welchen Ludwig Mayer
Fresken geschmückt, eine grandios componierte „Austria"
1 „Vindobona". In allen diesen Werken spricht sich neben
Vorliebe für satte, kräftige Farben die echt Rahl'sche, ideale
ffassung der großen Kunst und eine reiche Erfindungsgabe
:. Insbesondere der Burgtheaterfries ist ein gemaltes Poëm,
ensprühend und graziös, ein Werk vornehmster Kunst.

Ihren höchsten Glanz erreicht die österreichische Malerei in
em Meister, der zugleich eine Seite des Wiener Naturells auf
ırakteristische Art repräsentiert. Hans Makart, der genuss-
he Österreicher, der die Kunst zur rauschenden Freudigkeit des
ştes, das Fest zur Höhe der Kunst geführt, war zwar zu Piloty
:h München gewandert; aber ebenso wenig wie Rahl der
rnelianischen Schule sich gefangen gegeben, beugte sich Makarts
ın der historisch realistischen Behandlungsweise Pilotys. In
ı Werken Anselm Feuerbachs, der von Rahl beeinflusst worden
r, fand er jene Anregung, deren seine in Farben denkende
ıbildungskraft zu vollem Bewusstwerden bedurfte. Und gleich
dem ersten Werke, das seinen Namen berühmt gemacht, trat
auf jenen Boden, auf dem sich seine ganze spätere künstlerische
ätigkeit bewegte. Denn ob er nun „Die Pest in Florenz" oder
„Bacchusfest", das „Huldigungsfest der Katharina Cornaro"
:r den „Einzug Karls V." darstellt, stets lässt er ein brau-
des Farbenorchester berauschende Festmelodien spielen, an-

muthige Frauen in reizvoller Erscheinung vorüberziehen, den Reichthum und den Prunk schwelgerischer Feste ergänzen. Die Vorzüge und die Mängel seiner Kunst sind dieselben, die einer von gewandten Künstlern hergestellten Festdecoration eigen zu sein pflegen: üppiges, blendendes Colorit neben Unklarheit der Zeichnung und anatomischen oder perspectivischen Zeichenfehlern. Wenn Makart an die Vereinigung der Künste dachte, so that er dies nicht in dem Sinne der Griechen oder eines Michel Angelo; er dachte nicht daran, auf Grund strenger, mühseliger anatomischer und perspectivischer Studien ein Gesammtkunstwerk für die Ewigkeit zu schaffen, sondern er wollte durch Zusammenfassung der Wirkung der Architektur, der Plastik und der Malerei den höchst möglichen decorativen Effect erreichen. Ähnlich war es mit seinen Farbenstudien: wohl beschäftigten ihn solche, wohl gelang es ihm, alle Zeitgenossen durch sein Idealcolorit zu blenden, aber er hatte nicht das Mittel gesucht, das die Dauerhaftigkeit seiner Farben auf Jahrhunderte sichern könnte, sondern eines, das seinen Bildern den höchsten Glanz verleihen würde, und sei es nur für eine Spanne Zeit. Und so ist denn Makarts Kunst ein Ball in prangendem Festsaale, dessen Eingang jene Inschrift trägt, welche Makart unter sein erstes Werk gesetzt: après nous le deluge! So stellt er die lebensvollste Verkörperung des glänzenden, genussfrohen, und heiteren Wiener Naturells dar, und damit hängt es zusammen, dass sein Atelier durch seine phantastische Pracht berühmter war als seine Bilder, und dass Makarts ureigenstes, größtes, herrlichstes Werk — nur für Stunden geschaffen war (siehe Abb. 90). Dies war der Festzug, den er zur Feier der silbernen Hochzeit des Allerhöchsten Kaiserpaares im Mai des Jahres 1879 arrangiert, jene grandiose cyklische Composition, welche die ganze Pracht der Renaissance wiedererstehen ließ, alle Künste zu überwältigendem decorativen Effecte vereinigte und diese Wirkung durch das Leben selbst zu nie dagewesener Höhe steigerte.

Makart verlosch wie ein Meteor, ohne eine Schule zu hinterlassen. Doch wirkten gleichzeitig mit ihm in Wien Künstler von verwandtem Streben, welche gleich ihm Rahl's im Boden des Volksnaturells wurzelnde Traditionen glänzend fortzuführen wussten. So vor allen Anselm Feuerbach, der während seines kurzen Aufenthaltes in Wien die Aula der Akademie mit seinem

Abb. 90. Makarts Atelier.



Γitanensturz" schmückte. Länger rivalisierte mit Makart Hans
anon, welcher Rahl durch den tiefen Gedankengehalt seiner
›mpositionen näher kam, aber an coloristischer Kraft Makart
e erreichen konnte. Von seinen Monumentalbildern fand keines
allgemeinen Beifall wie die Werke Makarts: weder die „Loge
hannis" noch der „Kreislauf des Lebens", das kolossale Decken-
:mälde für das Stiegenhaus des naturhistorischen Hofmuseums,
ι dessen Ausschmückung er sich auch mit den Lünetten des
reppenhauses betheiligte.

Vergleicht man mit den großen, für die Architektur geschaffenen
ildern Makarts, Feuerbachs und Canons die Gemäldecyklen, mit
:nen das Hofburgtheater von einer jüngeren Künstlergeneration
:schmückt wurde, so lässt sich die Richtung, in der die Wiener
onumentalmalerei fortschreitet, nicht verkennen. Hinsichtlich
r Farbengebung ist eine Zersplitterung eingetreten: nur die
:brüder Klimmt und ihr Genosse Matsch halten an den
loristischen Traditionen ihrer großen Vorgänger in der Wiener
›numentalmalerei fest, während Hynais, ein Schüler Feuer-
chs, und Ed. Charlemont die zarteren und blasseren Farben
r französischen Schule benützen. Prüft man jedoch ihre Werke
f ihren Gehalt hin, so bemerkt man dieselbe Wandlung, welche
: Wiener monumentale Plastik unter der Führung von Zum-
sch vollzogen: an die Stelle der Allegorie und der allzu phan-
ıtisch behandelten Historie ist eine zwar ideal componierte, aber
ılistisch ausgestattete Historie getreten. Charlemonts „Apollo
. Musenkreise" ausgenommen, sehen wir überall concrete,
ılistische Charakteristik. So stellt derselbe Künstler im Foyer
s ernste Drama durch eine Gruppenfigur aus der „Iphigenie",
s heitere durch eine herrliche Illustration des „Sommernachts-
ıumes" dar; so bieten die Klimmts und Matsch in ihrer
ırstellung der Entwickelung der Bühne, wo es nur möglich ist,
ılistische Historienbilder, und ihnen schließt sich Karger mit
ıem zahlreiche Porträts enthaltenden modernen Theaterinterieur
. J. Fux hingegen, der mit ungewöhnlicher Bravour den Vor-
ng malte, belebte die Traditionen der barocken Decorations-
ılerei. Dieser letzteren Richtung huldigen gegenwärtig neben
ıx mehrere begabte Künstler, denen sich angesichts des auf
: Erneuerung der Barocke gerichteten Zuges in der Architektur

ein weites Feld eröffnen dürfte. In dieser Gruppe ist vor allen J. Berger zu nennen, welcher das Palais Ofenheim, den Ziererhof und die kaiserliche Villa zu Lainz ausgeschmückt und jüngst ein bedeutendes Deckengemälde für das k. k. kunsthistorische Hofmuseum ausgeführt hat, ferner F. Lefler, der Schöpfer zahlreicher anmuthiger Wand- und Deckengemälde in Rococomanier, und Ed. Veith, welcher die Decke des deutschen Volkstheaters mit Gemälden ausstattete, die ein frisches, kräftiges Talent verrathen.

Dies ist, in großen Zügen entworfen, das Bild der Wiener Monumentalmalerei in den letzten Jahrzehnten. Verwundert könnte ein Leser fragen, ob wir denn die eigentliche Geschichtsmalerei, die bei anderen Völkern, ja in den anderen Provinzen Österreichs die ersten Talente beschäftigt, ganz vergessen hätten? Wir dürfen diesen Vorwurf zurückweisen, wohl aber trifft er in vollem Maße die Wiener Malerschule. Die Wiener Kunst hat auf dem Gebiete der realen Historienmalerei verhältnismäßig wenig hervorgebracht. Karl v. Blaas, der im Waffenmuseum Proben derselben geliefert, hatte mehrere Schüler, die mit großem Erfolge in seine Spuren traten: so L'Allemand als Schlachtenmaler, (siehe Abb. 91) dann Huber; diesen beiden schloss sich C. Wurzinger mit mehreren Historien- und Ceremonienbildern an.

Um so größer ist der Ruf des Wiener Cabinetbildes: Porträt und Genre insbesondere fanden in Wien weltberühmte Vertreter. Friedrich Amerling war es, der, von Lawrence und Vernet angeleitet, das Wiener Porträt von der Stufe eines Lampi und Eybl bis zu jener emporhob, auf der es dann Heinrich von Angeli, der Kaisermaler, von ihm übernahm. In der langjährigen Kunstthätigkeit Amerlings finden sich demgemäß mehrere Phasen, in denen sich die Umwandlung des Künstlers vom Maler alten Stils zum modernen Porträtisten vollzog. Was jedoch alle die weltberühmten Porträts Amerlings, seine Kaiserbilder, sein Porträt des Fürsten Auersperg, jenes des Fürsten Liechtenstein, die Bildnisse Thorwaldsens und Grillparzers, und seine zahlreichen Studienköpfe auszeichnet, das ist neben meisterhafter Charakteristik jener undefinierbare Schmelz, welcher den vollen Lebenston trifft, ohne ihn zu übertreiben oder manieristisch zu fälschen. Diese Vorzüge sind es auch, denen H. v. Angeli in den Bildnissen Kaiser Franz Josefs und Kaiser Friedrichs III., Moltkes, des



Abb. 91. Laudon, von L'Allemand.



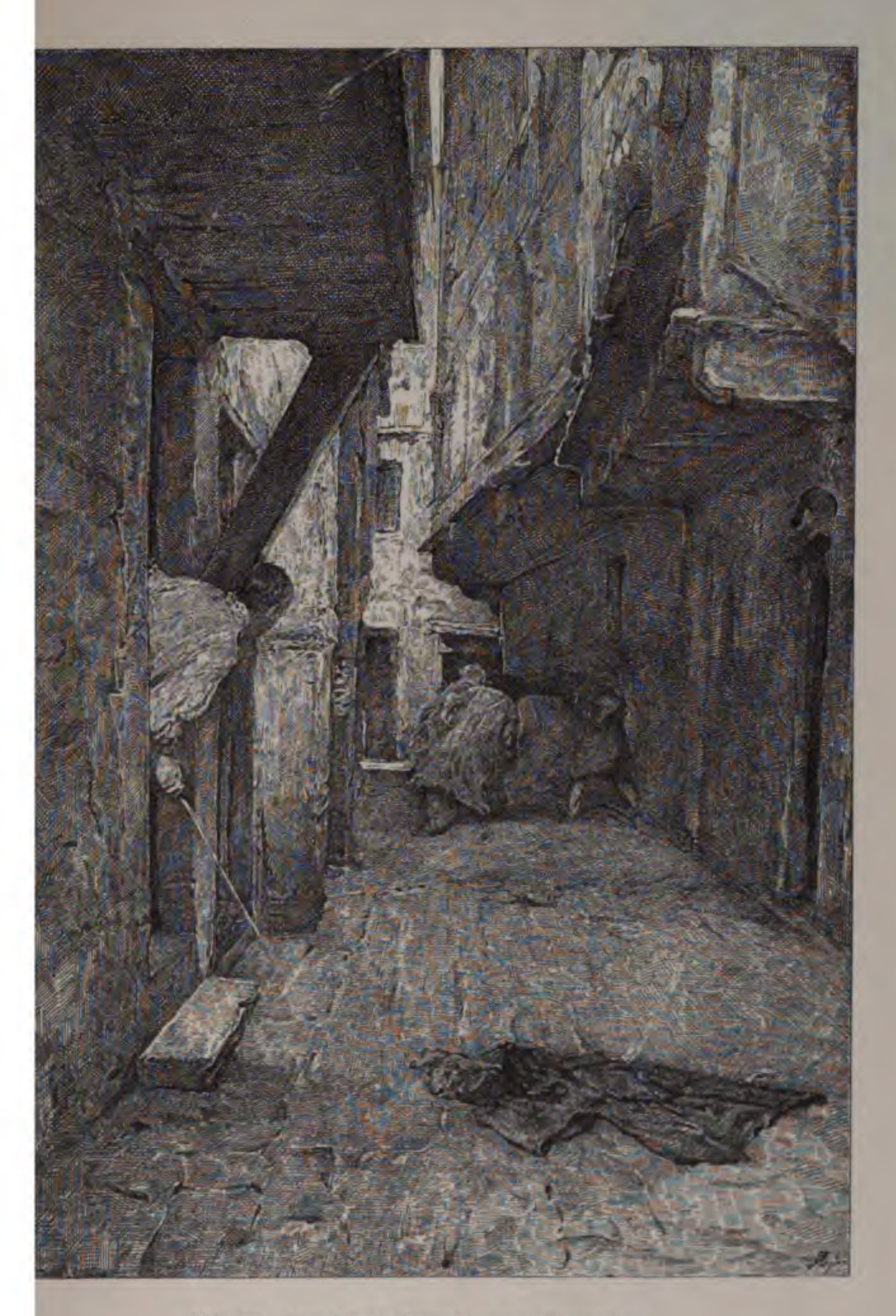


Abb. 92. Der Straßenkampf, von Pettenkoffen.



Prinzen von Wales und in seinen zahlreichen Frauenporträts nach-
strebt, und es ist nur zu bedauern, dass dieser Porträtist ersten
Ranges keine würdigen Schüler findet. Neben ihm wirken heute
Blaas, Gaul, Rumpler, Felix und Vita als bedeutende
'orträtisten in Öl. Neuerdings traten in Wien Pastellporträtisten
on hervorragendem Talente auf. An ihrer Spitze steht Karl
röschl, der in seiner zarten, den besten Meistern des Pastells
gelernten Manier Frauen- und Kinderbildnisse von fesselndem
eize entwirft; ihm schließt sich C. v. Pausinger an, der in
rbenreicherer und flotterer Weise die vornehme Welt porträtiert.
on den Malern der älteren Generation steht diesen beiden Georg
ecker mit seiner ruhigen, soliden Manier würdig zur Seite.
. Bunzl versucht es nicht ohne Erfolg, in dem Pastellporträt
e Farbensattheit der Ölmalerei zu erreichen, ähnlich Goltz
ıd Levis; als Miniaturporträtmalerin erfreut sich eines bedeuten-
en Rufes Marie Müller.

Einen Meister ersten Ranges brachte Wien auf dem Gebiete
er Genremalerei hervor. August von Pettenkoffen, dessen
hlreiche Bilder aus dem ungarischen Pusztaleben eine außer-
dentliche Popularität erreichten, war einer jener ernsten Künstler,
e zeitlebens an ihrer Vervollkommnung und Ausbildung arbeiten.
r, der fast ausschließlich Cabinetsbilder malte, beschäftigte sich
nunterbrochen mit strengen anatomischen Studien, als deren
esultat sich in seinem Nachlasse Werke zur menschlichen und
ur Pferdeanatomie vorfanden. Pettenkoffens künstlerische Thätig-
eit umfasste drei Sphären: in seiner Jugend hatte er Typen aus
er österreichischen Armee dargestellt, in seinen reifen Jahren
eschäftigte er sich mit dem Zigeunerleben und malte Scenen aus
em gesellschaftlichen Leben des 18. Jahrhundertes. Seine Meister-
chaft beruhte in der Erzielung des vollen Natureindruckes durch
ie virtuosen Mittel seiner Kunst, die stets Wiedererschafferin, nie
opistin war (siehe Abb. 92). Sein Freund und Reisegenosse, L. K.
[üller, wendete sich vorwiegend ägyptischen Stoffen zu; seine
ubischen Typen, die in reizend ersonnenen Gruppen auf dem male-
schen, architektonisch-landschaftlichen Hintergrunde des Nillandes
scheinen, werden, wie einst Pettenkoffens Bilder, in Europa und
merika gleich gerne gekauft. Ein hervorragendes, leider nicht
ır vollen Blüte gelangtes Talent war Eduard Kurzbauer,

dessen „Märchenerzählerin", „Flüchtlinge" und „Bauerndeputation" bereits die allgemeine Aufmerksamkeit auf den Künstler gelenkt, als der Tod ihn ereilte. In rüstiger Thätigkeit finden wir hingegen Friedrich Friedländer, den liebenswürdigen Schüler Waldmüllers; seine Bilder aus dem Soldaten- und Invalidenleben zeichnen sich durch Naturtreue und Humor aus und sind in Wien beliebt. Genrebilder aus dem Leben früherer Jahrhunderte malen, oft mit echt poetischer Empfindung, C. Probst und L. Minnigerode. Einige der begabtesten Wiener Genremaler haben in Venedig ihren Wohnsitz genommen: so Eugen v. Blaas und Ludwig Passini, der treffliche Aquarellist.

Während die genannten Genremaler nach einer conventionellen Technik vorzugsweise ausländische Stoffe behandeln, strebt die jüngere Generation der Genremaler in Technik und Stoffgebiet Änderungen an, die zur Bildung einer einheitlichen Schule führen könnten. Nach dem Vorgange der französischen plein-air-Maler verpönen sie das Malen bei Atelierlicht und nehmen ihre Bilder, insoferne sie nicht in geschlossenen Räumen spielen, unter freiem Himmel auf. Licht und Schatten treten daher auf ihren Bildern in voller Schärfe auf, und die Körperflächen zeigen statt detaillierter Ausführung jene verschwommene Licht-, Farben- und Tonfactur, wie sie die umgebende Luftatmosphäre erzeugt. Unter den älteren Genremalern hat Waldmüller bereits so gemalt. Stofflich sind die jüngeren Genremaler bestrebt, die Wiener Localmalerei wieder zu Ehren zu bringen, und es ist insbesondere Engelhart und Kupfer gelungen, Scenen aus dem Wiener Volksleben trefflich darzustellen. Während diese beiden einem maßvollen Realismus huldigen, wenden sich viele andere einem ausgesprochenen Naturalismus zu.

Wie Pettenkoffen als Genremaler, so hat Rudolf Alt als Architekturmaler den Ruhm der Wiener Schule fest begründet. Allen Hilfskünsten der modernen Wahrheitsmalerei fremd, ja sogar auf dem Gebiete der Perspective mehr Empiriker und Gefühlstechniker als theoretisch Wirkender, hat Alt in seinem Auge einen wunderbaren Apparat, der ebenso sicher aufnimmt als die Camera obscura, in seiner Hand ein Werkzeug, das so sicher malt wie die Sonne. Die wichtigsten Denkmäler der österreichischen Architektur und zahlreiche ausländische Bauten hat Alt in seinen

Aquarellen dargestellt, viele zu wiederholtenmalen. Seine Cartons werden stets zu den bewunderten Meisterwerken der Architekturmalerei gehören. Eine Glanzleistung der Wiener Architekturmalerei war die Cassette mit Wiener Ansichten, welche die Stadt Wien der Erzherzogin Valerie zu ihrer Vermählung verehrte. Als anerkannter Virtuose der Aquarellmalerei gilt L. H. Fischer, der von seinen Orientreisen mehrere Cyklen trefflicher Aufnahmen heimgebracht.

Fischers Aquarelle stehen fast sämmtlich auf der Grenze zwischen Architektur- und Landschaftsmalerei. Auf dem Gebiete der letzteren versuchten Josef Hofmann, ein Schüler Rahls, und Albert Zimmermann das stilistische Landschaftsbild in Wien einzubürgern. Josef Hofmann, ein Künstler von classischer Bildung, hat vorzugsweise die griechische Landschaft gepflegt und fand auf einer griechischen Reise Gelegenheit, das Land seiner Sehnsucht in Aquarellen darzustellen. Zimmermann, der langjährige Leiter der Landschaftsclasse an der Wiener Akademie, hatte das Missgeschick, dass gerade seine Schüler die Vertreter der entgegengesetzten Richtung wurden: Emil Schindler, E. Jettel und Robert Russ, neben ihnen August Schäffer und Gottfried Seelos schufen in Wien das landschaftliche Stimmungsbild und die realistische Charakterlandschaft. Eduard von Lichtenfels und Karl Hasch nehmen mit ihren Gebirgsbildern einen hervorragenden Platz in der Wiener Landschaftsmalerei ein, deren sämmtliche Richtungen bei der Ausschmückung der Hofmuseen sich in monumentaler Weise bethätigten.

Zu besonderer Höhe hat sich, mit dem Aufschwunge des Wiener Theaterwesens, die Theater-Decorationsmalerei entwickelt. Der schon erwähnte J. Fux, Brioschi, Kautsky, Burghart, Lehrer und der Costümzeichner Gaul haben das Verdienst, der mise-en-scene der Wiener Hofbühnen ihren Weltruf gesichert zu haben.

Auf dem Gebiete des Thierstücks fand Gauermann keinen ebenbürtigen Nachfolger. Am meisten geschätzt werden die Arbeiten Hubers und Alois Schrödls, neuerdings hat sich Karl Reichert durch seine lebendigen, mit höchster künstlerischer Sorgfalt ausgeführten Arbeiten hervorgethan.

Das Stilleben und das Blumenstück werden immer mehr zur Domäne der Malerinnen. Für die schablonenhaften Leistungen

zahlreicher Jüngerinnen dieser an Industrie streifenden Kunst entschädigen uns die Werke einer wirklich hochbegabten Künstlerin, Olga Florian Wisinger. Mit dem Namen dieser ausgezeichneten Blumenmalerin wollen wir den Abriss der modernen Wiener Malerei beschließen.

Der Aufschwung der vervielfältigenden Künste hielt in den letzten Jahrzehnten gleichen Schritt mit jenem der Architektur, Plastik und Malerei. Für die Vervollkommnung des Holzschnittes sorgte man durch Schaffung einer Professur für Holzschneidekunst an der Kunstgewerbeschule des k. k. österreichischen Museums und durch Entwicklung eines Specialinstitutes bei der k. k. Hof- und Staatsdruckerei. Ihre Leistungsfähigkeit bewies die Schule der Wiener Holzschneider, unter der Leitung Wilhelm Hechts, bei der Illustrierung des Prachtwerkes ,,Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild". Die Radierung wurde in Wien von W. Unger meisterhaft betrieben und trefflich gelehrt; Klaus, Kaiser, Wörnle und viele andere zeichneten sich auf diesem Gebiete aus. Der lange Zeit vernachlässigte Kupferstich kam wieder in Blüte, als Jacoby und nach ihm Sonnenleitner an die k. k. Akademie berufen wurden. Seither giengen vorzügliche Kupferstecher aus der Wiener Schule hervor, wie Michalek, Jasper, Hrnčič. Besondere Pflege ward dem Kupferstich von Seiten der ,,Gesellschaft für vervielfältigende Kunst" zutheil; besonders aber durch die vom Kaiser eingesetzte Commission des Oberstkämmereramtes zur Hebung dieses Kunstfaches.

* * *

Eine führende Stellung errang Wien unter der Regierung Kaiser Franz Josefs I. auf dem Gebiete des Kunstgewerbes. Freilich nicht mit einem Schlage; ehe es seine heutige Stellung erlangt, hatte das Wiener Kunstgewerbe viel lernen und manche Demüthigung erfahren müssen. Als in den fünfziger Jahren das Liechtenstein-Palais in der Bankgasse ausgestattet wurde, musste ein Ausländer als Leiter berufen werden; die Wiener Arbeit zeichnete sich zu jener Zeit wohl durch Solidität aus, war aber geschmacklos, oft stillos. Der früher blühenden Porzellanfabrication wurde durch Auflösung der kaiserlichen Porzellanfabrik der Todesstoß gegeben. Auf der Londoner Ausstellung im Jahre 1851 hatte die

österreichische Möbelindustrie einen Misserfolg erfahren. Nur die Galanterie-Artikel, die aus Leder, Holz und Metall hergestellt wurden, erfreuten sich eines gewissen Rufes; doch waren sie oft in geschmackloser und widersinniger Art entworfen. Erst van der Nüll, der für das Atelier Girardet zeichnete, veredelte dieses Productionsgebiet; ähnlich gieng von Heinrich Ferstel beim Baue des Bankgebäudes auf der Freiung die erste Anregung zur Hebung der Eisenindustrie aus.

Diesen vereinzelten Anregungen folgte eine von Rudolf Eitelberger eingeleitete planvolle Action zur Erziehung und Hebung des Kunstgewerbes, an welches nach der Stadterweiterung die vielseitigsten und höchsten Ansprüche gestellt wurden. Es wurde das Österreichische Museum für Kunst und Industrie, hierauf die Kunstgewerbeschule gegründet. Erzherzog Rainer ließ diesen Instituten seinen Schutz angedeihen, Eitelberger und Jakob v. Falke haben sich um ihre Leitung verdient gemacht, Stork, Laufberger, Sturm, König, Schwarz, Klotz, Karger haben sich als lehrende Künstler an derselben hervorgethan.

Auf der Pariser Weltausstellung im Jahre 1867 sah man denn bereits die ersten Früchte dieser Bestrebungen, welche auf der Wiener Weltausstellung im Jahre 1873 der Wiener Kunstindustrie einen so glänzenden Triumph auf allen Gebieten bereiten sollten. Seither besitzt Wien kunstgewerbliche Institute, die sich eines Weltrufes erfreuen: auf dem Gebiete der Teppichfabrication ragen Haas & Söhne, auf dem der Glasfabrication Lobmeyr und die Glasmalereianstalt Geyling hervor; Albert Milde und Ludwig Wilhelm haben Kunstschlossereianstalten größten Stils ins Leben gerufen; Hollenbach (E. und F. Richter), sowie Hanusch liefern musterhafte Bronzefabricate, Karl Lustig that sich mit seinen Silber- und Goldniello-Arbeiten hervor. An der Spitze der gepriesenen Wiener Möbelfabrication stehen Bernhard Ludwig und Franz Schönthaler, während die als Wiener Specialität bekannten Galanterie-Artikel im Atelier August Kleins ihre höchste künstlerische Vollendung erhalten.

Hinsichtlich der Stilrichtung wiederholte das Kunstgewerbe völlig die Entwickelung der Architektur. Anfangs, zur Zeit seines Wiedererwachens, huldigte es der Renaissance, wobei es sich vor-

wiegend an die edlen Formen der italienischen Renaissance hielt. Neuerdings jedoch folgte es der in der Architektur immer kräftiger hervortretenden Barock-Tendenz und setzt mit seinen zierlichen Rococoformen die innere Ausstattung der Neubauten mit ihrer äußeren Decoration in Übereinstimmung.

---

3. Die Kunstentwicklung in den österreichischen Ländern.

Während in der ersten Hälfte des Jahrhundertes Ungarn und Galizien auf dem Gebiete der bildenden Künste nichts Hervorragendes geleistet und die Prager Kunst trotz der günstigsten Bedingungen zu keiner bedeutsameren Blüte gelangt war, begann mit dem Regierungsantritte Kaiser Franz Josefs I. auch für diese Länder eine Epoche rüstigen und erfolgreichen Kunstschaffens.

Der glänzendsten und eigenartigsten Kunstentfaltung darf sich in dieser Ländergruppe Galizien rühmen. Zwar ist es nur die Malerei, in der sich die galizischen Künstler hervorthun, auf diesem Gebiete jedoch leisteten sie etwas, was der Wiener Malerschule versagt blieb: sie schufen eine gehaltvolle, von kräftigem nationalen Leben erfüllte und technisch hochstehende Historienmalerei. Man bringt die Erscheinung, dass in Galizien nur die Malerei, nicht aber auch die Plastik und die Architektur zu glänzender Blüte gelangt, mit der geistigen Eigenart des polnischen Volkes in Verbindung. Uns erscheint es indes wahrscheinlicher, dass diese einseitige Kunstentwickelung auf materielle Gründe zurückzuführen sei. Das ökonomisch geschwächte Land konnte sich bis jetzt den Luxus des Monumentalbaues auf breiterer Basis nicht gestatten; die Architektur, die demnach so zu sagen für Galizien keine actuelle Kunst war, zog die Talente nicht an, und jene, die sich ihr gewidmet, fanden keine Gelegenheit zur Entfaltung. Ebenso ist es mit der Plastik, die mit dem Stande der Monumentalarchitektur in festem Connexe sich befindet, da das Material zu kostspielig ist, als dass ein Künstler ohne bestimmte Hoffnung auf Absatz aus eigener Inspiration schaffen könnte. Die Herstellungskosten eines Malwerks hingegen sind unbedeutend:



Abb. 93. Aus Matejkos Reichstag zu Warschau.



und es ist für die galizische Kunst charakteristisch, dass ihre größten Meister, unbekümmert um ihre materielle Wohlfahrt, aus freiem Drange Ureigenes schufen, während die Wiener Künstler in der glücklichen Lage waren, fast alles auf Bestellung liefern zu können. So erklärt es sich auch, warum die galizische Malerei in ihren Idealwerken eine echt nationale, in sich geschlossene Kunst ist. Jan Matejko, der große Meister, der an der Spitze der polnischen Künstlerschar steht, und dessen Namen sich gleich dem eines Makart den glänzendsten in der Kunstgeschichte anreiht, bietet das vollendetste Bild einer derartigen uneigennützigen, aus reiner Begeisterung fließenden Kunstthätigkeit. Sowie er, den glänzenden Antrag der Prager Akademie ablehnend, unter den bescheidensten materiellen Bedingungen sich der mühseligen Arbeit der Reorganisation der Krakauer Akademie unterzog, so schuf er eine lange Reihe imposanter Historienbilder, ohne auf preiswürdigen Verkauf derselben zählen zu können. So hat er in seinem „Reichstag zu Warschau 1773“, in seiner „Union der Polen und Litthauer zu Lublin“, in der „Schlacht auf dem Grünfeld“ und vielen anderen Kolossalbildern jene eigenthümliche, auf markiger Zeichnung, rassentypischer Tonangebung, packendem, sattem Colorit und machtvoller Composition beruhende polnische Historie geschaffen, welche die Blüte der galizischen Kunst ausmacht. So hat er, seinen Jugendidealen voll, wie selten ein Künstler, folgend, die bedeutsamsten Momente aus der Geschichte seines Volkes mit dem Verständnis eines Geschichtsforschers, mit der Treue eines Archäologen und mit jener Charakterisierungskraft, die ihn vor anderen auszeichnet, im Bilde wiedergegeben, um schließlich in einem Cyklus von zwölf Skizzen, welche hoffentlich noch ausgeführt werden werden, die Geschichte der Civilisation Polens zusammenhängend darzustellen (siehe Abb. 93).

Während Matejko, ein Epiker des Pinsels, mit Vorliebe die Glanzmomente der polnischen Geschichte wählt und seine Nation mit dem Aufgebot aller malerischen Mittel auf der Höhe ihrer Macht, in der vollen Pracht ihrer eigenartigen historischen Cultur darstellt, hat der lyrische Arthur Grottger die Geschichte der Leiden und Kämpfe seines Volkes unter russischer Herrschaft in monochromen Zeichnungen erzählt. Grottger, der lange Zeit in der Wiener Kunstatmosphäre verweilt, ohne sich derselben inner-

lich assimilieren zu können, schuf Idealwerke von bleibendem Werte erst, als er sich seiner nationalen Eigenart hingab und Stoffe zu behandeln begann, die seinem Gemüthe nahe lagen. In einem Cyklus, der die Schrecken des Krieges darstellt, hat Grottger einen allgemein menschlichen Stoff mit virtuosem Stifte verarbeitet und ein Werk geschaffen, das gleich seiner „Polonia" zu den ergreifendsten Dichtungen der Malerei zählt.

Viele glänzende Namen hat die galizische Malerschule neben diesen beiden aufzuweisen. In Wien leben drei polnische Maler von großem Rufe: Ajdukiewicz, welcher als Porträtmaler mit Angeli, als Pferdemaler mit Blaas erfolgreich concurriert und heute, nach Vollendung der Porträts Sr. Majestät des Kaisers und weiland Kronprinzen Rudolf zu den gesuchtesten Künstlern der Hauptstadt zählt; Pochwalski, der treffliche Porträtist und Rybkowski, der fruchtbare Genremaler, dessen virtuose Miniaturscenen sich einer großen Beliebtheit erfreuen.

In der Monumentalarchitektur hält Galizien, wie bereits erwähnt, nicht gleichen Schritt mit Ungarn und Böhmen. Nennenswert ist das Landtagsgebäude, die Polytechnik und das Staatsbahnengebäude in Lemberg, sämmtlich in Renaissance aufgeführt. Als der künstlerisch hochstehendste Architekt Galiziens gilt Zacharjewicz, Professor an der Lemberger Polytechnik. Auch gewandte Bildhauer besitzt Galizien, die jedoch auf ihr monumentales Talent hin nicht erprobt sind: den trefflichen Decorateur Marconi, der den Namen eines polnischen Weyr verdient, Baracz, als Porträtist hervorragend, Blotnicki, ein vielseitiges Talent.

* * *

Auch Böhmen besitzt heute eine auf breiter Basis sich entwickelnde nationale Kunst. Seine Kunsttradition ist, wie sich aus unserer Darstellung ergab, älter und reicher als die Galiziens und Ungarns, ja im Beginne der letzten Epoche der österreichisch-ungarischen Kunst hatte Prag sogar Wien in der Entfaltung monumentaler Kunstthätigkeit überflügelt. Noch war jedoch die böhmische Kunst um diese Zeit nicht national geworden: es war eine durchaus österreichische Kunst, die auf dem Prager Boden reichere Blüten trug als auf dem Wiens. Das war die Zeit, die mit der Errichtung des Karl-Monumentes zur 500jährigen Gründungsfeier der Prager Universität begann und noch bis ins Jahr 1858 hinauf-



Abb. 94. Genrebild von Brožik.



reicht, wo Josef und Emanuel Max nach Rubens Zeichnungen das Radetzky-Monument aufführten. Auch das Denkmal Kaiser Franz I. fällt in diese Zeit. Bald jedoch kam namentlich durch die neuesten politischen Verhältnisse, wie in Galizien und Ungarn, so auch in Böhmen das nationale Element zu kräftigerer Entfaltung, und es entstand eine national gefärbte Kunst, welche in Stoffwahl und Behandlungsweise eigenartig zu sein bestrebt ist. Aus dieser Richtung, welche durch die Restaurierung des Prager Doms und des Karlsteiner Schlosses eingeleitet wurde, wuchs der größte zeitgenössische Bildhauer Böhmens, Myslbeck, hervor, sie hat auch das Schaffen Brožiks, des böhmischen Matejko, befruchtet. Brožik war nach Absolvierung der Prager Akademie zu Piloty nach München gegangen. Schon sein erstes großes, in München (1874) ausgestelltes Bild behandelte einen Stoff aus der böhmischen Geschichte: es stellte den Abschied König Ottokars II. von den Seinen vor seinem letzten Kampfe gegen Rudolf von Habsburg dar. Dieses Gemälde, gleich wie das folgende, „Dagmas, Tochter Přemysl Ottokars I., wird von ihrem Bräutigam Waldemar von Dänemark im Brautzug weggeführt“, zeigte noch wenig Leben und wies auch coloristisch kaum jene Vorzüge auf, die Brožik heute eigen sind. Erst die „Gesandtschaft Ladislaus' von Böhmen am Hofe Karls VII.“, ein von der Berliner Nationalgallerie angekauftes Bild, zeigte den großen Historienmaler in Gruppierung und Bewegung der Gestalten sowie in der Sattheit des Colorits. Brožiks letztes in Wien ausgestelltes Gemälde „Der Fenstersturz zu Prag“ zeigt in prägnanter Weise die Glätte der Farbengebung und die Klarheit der Composition, sowie die mehr akademische Haltung, welche Brožik im Gegensatze zu der Malweise Matejkos kennzeichnen (s. Abb. 94).

* * *

Der Rahmen unserer Darstellung gestattet es uns nicht, das Verdienst der kleineren Kunstcentren Österreichs würdig zu beleuchten. Doch sei zum Schlusse auf die selbständige Kunstentfaltung Salzburgs und Innsbrucks hingewiesen, sowie auf die Blüte der Triester Genre- und Landschaftsmalerei, welche sich italienischen Mustern anschließt.

---

4. Die Kunstentwicklung in Ungarn.

Für Ungarn brach mit dem Jahre 1867, da es die parlamentarische Regierungsform unter einem nationalen Ministerium wiedererlangt und Kaiser Franz Josef I. feierlich als König von Ungarn gekrönt ward, eine Epoche kräftiger Kunstentfaltung ein. Der Staat, die Residenz, der hohe Clerus und der Adel wetteifern mit einander in der Förderung der bildenden Künste. Schon Baron Josef Eötvös hatte als Unterrichtsminister zahlreichen Künstlern, darunter auch Munkácsy die Gelegenheit zur Ausbildung geboten und in Pest die Landesmusterzeichenschule ins Leben gerufen, welche von Trefort, dem Gründer des ersten ungarischen Kunstvereins, zu einer wahrhaft meisterhaften Kunstschule ausgebildet wurde. Für die höhere Ausbildung in der Malerei wird durch Errichtung einzelner Meisterschulen gesorgt, welche zugleich den im Auslande lebenden ungarischen Meistern die Möglichkeit der Rückkehr ins Heimatland eröffnen. So wurde der treffliche Julius Bénczur von München nach Pest berufen. Wie sehr die Regierung die Kunst zu fördern bestrebt ist, bewies sie durch den Ankauf der Esterházy'schen Gallerie um den Preis von 1½ Mill. Gulden, durch die zahlreichen Staatsaufträge, Studienbeiträge und Reisestipendien, die sie den Künstlern ertheilt; dem Unterrichtsministerium stehen in dieser Hinsicht der Landesrath für bildende Künste, die Commission für Pflege der kirchlichen Malerei, die städtische Commission zur Wahrung der künstlerischen Interessen Pests zur Seite. Der kunstsinnige ungarische Clerus erweitert jährlich seine Gallerien und opfert namhafte Beträge für die Pflege der kirchlichen Malerei und Plastik; Johann von Simor, der Fürstprimas von Ungarn, Cardinal Haynald, die Bischöfe Ipolyi, Schlauch, Samassa, Czászka und Kovács haben für die ungarische Kunst nicht weniger gethan als Graf Julius Andrassy, der Schöpfer der Andrassystraße, Georg von Majláth und die kunstsinnigen Vertreter anderer ungarischer Adelsgeschlechter, die Grafen Zichy, Karolyi und Tisza.

Eine so munificente Förderung der Künste kam zunächst der Architektur zugute. Pest erhielt eine Reihe von glänzenden Monumentalbauten. Die Franzstadter Kirche erstand, die Basilika zum hl. Leopold wurde stilvoll umgebaut; neben dem National-



Abb. 95. Graf Andrassy, Portrait von Bénczur.



museum, dem städtischen Redoutengebäude, dem Künstlerhause, dem Opernhause und dem Centralbahnhofe führte man das Gebäude der medicinischen Facultät, die Staatsbibliothek, das Polytechnikum, das Landesrabbinerseminar auf. Was für Wien die Ringstraße ist, wurde für Pest die Andrassystraße.

In den meisten dieser Bauten fand die Monumentalmalerei Gelegenheit zur Bethätigung. Than und Lotz, aus der Schule Rahls hervorgegangen, verpflanzten die Traditionen des Wiener Meisters nach Pest; sie stehen an der Spitze der Pester Idealmalerei. Neben ihnen besitzt das heutige Ungarn eine Schar hervorragender Maler aller Fächer. Während sich Horowitz und Bénczur (siehe Abb. 95) als Porträtisten einen Weltruf erworben haben, machen sich Révész, Feszty und Spitzer als Genremaler von hervorragendem Talente bemerkbar; so ist Révészs Bild „Nach dem Unfall", Fesztys „Grubenunglück", Spitzers „Mama hat das Tanzen erlaubt" jenseits der Grenzen Ungarns wohlbekannt. Von den ungarischen Historienmalern seien die Pilotyschüler J. Sickely mit seiner „Auffindung der Leiche Ludwigs II." und Alexander Wagner mit seinem „Turnier" (König Mathias besiegt den Ritter Holubar) genannt.

An Begabung, Schwung und Ruhm überstrahlte alle ungarischen Künstler Michael Munkácsy, der ehemalige Tischlerjunge, welcher heute eines der glänzendsten Pariser Ateliers sein nennt. Nach kurzem Aufenthalt in der Wiener Akademie gieng Munkácsy zu Franz Adam nach München, dann zu Knaus und Vautier nach Düsseldorf und machte sich schon 1869 durch sein ergreifendes Genrebild „Die letzten Tage eines Verurtheilten" bemerkbar. Tiefer Ernst, ein im Interesse der monumentalen Wirkung weise gedämpfter dramatischer Zug, packende Realistik der Physiognomien und der Gewänder, das sind die Kennzeichen der großen Munkácsybilder, welche dem ganzen gebildeten Publicum bekannt sind: man braucht nur ihre Titel „Christus vor Pilatus", „Milton seinen Töchtern das verlorene Paradies dictierend", „Mozarts Tod" zu nennen, um die Erinnerung an die vielfachen Reproductionen dieser wirkungsvollen Gemälde im Gedächtnis aufsteigen zu lassen (s. Abb. 96). Das Gebiet der idealen Monumentalmalerei betrat Munkácsy, als ihm der Auftrag zutheil wurde, die Decke des Stiegenraumes im neuen kunsthistorischen Museum zu

Wien mit einem Gemälde zu schmücken. Munkácsy stellte daselbst eine Apotheose der Renaissance dar. Auf dem Hintergrunde einer idealen Barockarchitektur sieht man Tizian, der einen Schüler im Zeichnen unterweist, vor ihnen zwei schöne Frauengestalten als Modelle; in einer Loggia sitzt Papst Leo X., vor dem Bramante einen Bauplan entrollt. Paul Veronese steht mit der Palette vor einer aufgespannten Leinwand, Michel Angelo ruht in tiefem Sinnen an einer Brüstung, während Rafael mit Leonardo die Stufen herabkommen. Über der erlauchten Versammlung erhebt sich in den Lüften der beflügelte Genius des Ruhmes.



Abb. 96. Mozarts Tod, von M. Munkácsy.

Es ist ein großes Verdienst Munkácsys, dass er nicht ein auf die Decke gespanntes Wandgemälde gemalt, wie die Klimmt-Matsch'schen Bilder im neuen Burgtheater, sondern nach dem Vorgang der großen italienischen Meister ein perspectivisch entworfenes, echtes Deckengemälde versucht hat. Der Versuch ist, was die Zeichnung anbelangt, nicht vollständig geglückt; um so größer aber ist die coloristische Bravour, mit der das

Kolossalbild ausgeführt ist. Jedenfalls sichert das Werk Munkácsy einen Ehrenplatz in der Reihe der österreichisch-ungarischen Monumentalmaler.

Die Entwickelung der monumentalen Plastik förderte in Ungarn die Errichtung zahlreicher Denkmäler, deren Kosten zumeist im Wege der öffentlichen Subscription durch freiwillige Beiträge der Nation erbracht wurden. Den Franz-Josefsplatz zu Pest schmückt das Denkmal Franz Déaks, an welchem die zwei begabtesten Bildhauer Ungarns, Adolf Huszár und Alois Strobl, gearbeitet. Graf Stephan Széchenyi, Baron Josef Eötvös, der Freiheitsdichter Alexander Petőfi und viele andere hervorragende Männer der älteren und jüngsten Geschichte Ungarns sind durch Denkmäler geehrt worden. Unter den ungarischen Bildhauern ragen György Kiss (dessen „Mörder"gruppe bekannt ist), Antal Szécsi („Erzengel Michael"), Josef Engel („Die Jägerin") und G. Zala als Porträtist hervor.

Der Neubau des ungarischen Parlamentshauses, sowie der Umbau der königlichen Burg in Ofen sichern den bildenden Künstlern Ungarns lohnende Aufgaben.



SCHLUSSWORT.

Von Albert Ilg.

Die Schilderungen, welche in den Blättern dieses Buches gegeben sind, bieten zwar bloß einzelne Bilder aus dem Kunstleben Österreich-Ungarns dar — weit entfernt davon, dieses gewaltige Thema nach allen Seiten hin berührt zu haben — sie dürften dennoch aber vielleicht doch zu der Erkenntnis genügen, dass die Kunstentwickelung in unserem Vaterlande von ihrem Ursprunge an eine bedeutende, gesunde und interessante ist. Denn sie beruht zunächst auf dem Volksleben, die Kunst ist bei uns aus dieser mächtigen Quelle genährt, stark geworden und hat den Zusammenhang mit dem Volksgeiste niemals verloren. Was in ihr frisch, anmuthig, naiv und heiter, kindlich und rein ist, dankt sie ihrer Abkunft aus der Volkesseele, und wie diese reich und tief und mannigfaltig ist, so spiegelt sich solche Fülle denn auch in den Gebilden einer Kunst, welche kein künstlich importiertes Erzeugnis ist, sondern verwachsen bleibt mit der Stammesart der Heimat. Die Geschichte hat Österreich-Ungarn mit seiner merkwürdigen und wichtigen Stellung zwischen Occident und Orient, zwischen dem heitern Italien und dem ernsten Deutschland, eine so bedeutsame großartige Rolle ertheilt, eine Mission von so hohem Werte für die gesammte Welt, dass ein geistreicher Mann mit Recht sagen dürfte: wenn dieses Österreich nicht schon bestände, so müsste man eines schaffen. Naturgemäß müssen in einem solchen Staatswesen die mannigfachen geistigen Elemente, welche hier inbegriffen sind, auf einander wirken und kann dadurch nur ein Gesammtbild geistigen Lebens entstehen, welches von so verschiedenen Elementen berührt, die interessantesten Seiten darbietet. Wohl mag da zuweilen jene friedsame Ruhe der Entwickelung fehlen, wie sie unter anderen Umständen im Culturleben gedeihen kann; wohl mag hier von Störungen, Unterbrechungen, Kämpfen und unerreichten Zielen

oftmals die Rede sein, aber gerade diese stete Gährung der verschiedensten geistigen Gewalten gibt dem heimatlichen Culturgemälde eben auch den ureigensten Reiz.

Die natürliche Veranlagung der Volksstämme Österreich-Ungarns für die bildenden Künste hatte zur Folge, dass sie nicht bloß befruchtenden Einflüssen fremder Cultur zugänglich waren, ihre selbständige Befähigung veranlasste vielmehr es in allen Epochen, dass ihr Genius das Übernommene, fern von bloßer Nachahmung, stets frei verarbeitete und zuletzt immer zu prächtigem Eigenthume umzuschaffen vermochte. Es gibt freilich keinen österreichischen Stil, wie es keine österreichische Sprache und keine österreichische Musik gibt, wohl aber entbehrt auch die Pflanze der bildenden Kunst, erfreulicherweise in unseren Gauen nicht den Erdgeruch der Scholle, auf der sie eigenartig ihre Blüten entfaltete, mag auch oft der Same von fremden Gestaden gebracht worden sein. Wir können mit vollem wissenschaftlichen Ernste von einem österreichischen Romanismus, von österreichischer Gothik und Barocke sprechen, was die Renaissance aber betrifft, sagen, dass dieses Reis Italiens z u e r s t bei uns auf deutschem Boden geblüht hat.

Neben der gesunden Grundlage, welche unser Kunstleben im freien Volksthume der Heimat fand, ist aber noch ein anderer Factor als unendlich wichtig zu betrachten, wenn man die Genesis der Kunst in Österreich-Ungarn erforschen will. Wenn die Geschichte des Vaterlandes in der That auch die Geschichte seiner Dynastie genannt werden kann, so ist es desgleichen nicht zu viel gesagt, wenn man in der Hauptsache die Kunstentwickelung hierzulande im Zusammenhang mit den Schicksalen, mit dem Wirken und Schaffen, mit der Initiative des Fürstenhauses erklären zu müssen behauptet. Das „Haus" Österreich, das „Erzhaus", die „Erblande", — diese Worte, mit denen die Geschichte seit Jahrhunderten redet, der Geist der Sprache, der mit ihnen den historischen Verhältnissen bezeichnenden Ausdruck verliehen hat, — das kündet so recht, wie in der Dynastie seit jeher nicht bloß alles gipfelte, sondern charakterisiert auch das innige, familienhafte Wesen, welches stets Thron und Volk vereinte und immer vereinen wird. Bei solcher Sachlage aber kann es nicht fehlen, dass auch die höchsten geistigen Bestrebungen stets mit dem Herrscherhause

Fühlung hatten, ja dass gerade in unserer Heimat, wo leider nur allzuoft heftige Stürme das Friedensbild zerrissen, immer und immer wieder nur die Dynastie der treue Pfleger und Schützer jener zarten Culturkeime sein musste. Nach tausenden und tausenden von Beweisen, welche in neuester Zeit die Wissenschaft unwiderleglich geliefert hat, kann Freund und Feind heute nicht leugnen, dass unsere Kunst in allen Jahrhunderten stets nur an der starken Stütze der Kunstfreude seiner Fürsten emporrankte, und wenn dabei auch keineswegs übersehen wird, welch' hohe Verdienste neben der Dynastie auch Clerus und Adel, Städte und Bürgerthum und im Geiste der modernen Einrichtungen der Staat sich erworben haben, so ist es doch nur gerecht und dankbar einzugestehen, dass bei uns zu aller Zeit die Anstrengungen der genannten Factoren ohne den sarken Halt an der Dynastie in diesen Dingen erfolglos und vorübergehend gewesen wären, dass nach langen Unterbrechungen immer wieder nur das Herrscherhaus die Impulse zu neuem Schaffen gegeben hat. In einer solchen Gestaltung der Kunstentwickelung liegt aber noch ein unendliches wertvolles und bedeutsames Moment: es ist der Zauber des Persönlichen, des Individuellen und Intimen, was durch diesen Vorantritt einzelner Begeisterter, welche die Krone trugen, in unsere Kunst gesenkt worden ist, ein Reiz, der sich von den Einzelnen dann in die Vielen verbreitete und in dieser Menge endlich mit der Befähigung der kunstbegabten Stammesart vermählt, zu so schönen Ergebnissen verbinden sollte.

Und auch in den Tagen der Gegenwart hat dieses Gesammtbild heimatlichen Kunstwesens die alten, frischen Farben nicht eingebüßt. Mit kräftiger Begeisterung, mit reicher Begabung drängen sich auch in diesen Tagen alle Volksstämme der weiten Monarchie zum Tempel der Kunst, und auch heute folgen sie dabei den Schritten ihres geliebten Herrschers. Unser Jahrhundert ist freilich wohl in allen Landen der Erde nicht in jenem Maße eine Blütenaera der Künste, wie es frühere Zeiten gewesen waren. Unter dem Drucke manch rauher Gewalten hebt diese göttliche Blume ihr Antlitz nicht so frei und fröhlich zur Sonne empor, wie in alten Tagen als mildere Lüfte sie umspielten. In solchen Zeiten ist es aber gewiss besser gethan, statt das Schicksal unnütz anzuklagen, lieber mitten in den harten und prosaischen Kämpfen des Daseins zu retten und zu wahren, zu schützen und zu schirmen,

was wir vermögen. Und in dieser Beziehung kann unser Vaterland wohl mit gerechtem Stolze sich rühmen, dass in seinen Gauen zur Pflege der Kunst unter der Regierung Franz Josefs mehr gethan und geschaffen wurde als irgendwo. Aus dem tiefsten Verfalle, in welchem alle Tradition, alles historische Bewusstsein, aller Zusammenhang mit der großen Vergangenheit abgerissen war, ist die Kunst bei uns jüngst wieder in jugendlicher Schöne und gesunder Kraft ans Licht gestiegen. Den Verlust der Kenntnisse, das Verderbnis des Geschmackes und die Verwahrlosung der technischen Geschicklichkeit haben weise Einrichtungen beseitigt und was das bedeutendste an dieser Sache ist, die Errungenschaften sind nicht künstliche Versuche geblieben, sondern haben tiefe Wurzeln in unserem Volksthume.

Wir sehen heute die Kunstwissenschaft in Österreich-Ungarn gepflegt und gefördert, eine Forschungsthätigkeit, welche, wie sie aus heimatlichem Geiste neu begründet wurde, sich auch dankbar und gerecht nunmehr der Würdigung der vaterländischen Kunstgeschichte zugewendet hat, welche so lange vernachlässigt war. Der Technik und dem Gewerbe, dem Kunsthandwerk und der Industrie sind ihren Zwecken dienende Museen, Sammlungen und Schulen aufgethan, über alle Länder verbreitet erblicken wir ein Netz von Kunstgewerbeschulen, Staatsgewerbe- und Fortbildungsschulen, ja selbst dem Volksschulunterrichte hat sich der Geist kunstfertiger Schulung der Hände und edlerer Geschmacksbildung genähert. Sehen wir so auf Gebieten, welche nicht eigentlich zu demjenigen der Pflege der hohen Kunst angehören, vom Universitätshörer bis zum Lehrjungen, ja bis zum Schulkinde, der Jugend die idealen Einwirkungen der Kunst zugänglich gemacht, so ist vom eigentlich praktischen Kunstleben und -weben noch bedeutenderes zu sagen. Vor kurzem verkündete eine weihevolle Festfeier, dass eine der vornehmsten Kunstschulen Österreich-Ungarns, die Wiener Akademie der bildenden Künste ihr Wirken durch zwei Jahrhunderte fortgeführt habe, jenes altehrwürdige Institut, an dessen Wiege ebenfalls ein Spross des erlauchten Fürstenhauses gestanden. Neben ihr aber und noch wirksamer als sie fördert in unseren Tagen ein allgemeiner Kunstsinn die Blüte, eine Kunstfreudigkeit, welche namentlich angeregt durch die gewaltige Bauthätigkeit der Gegenwart alle Schwesterkünste, alle Gewerbe, alle

Industrien mächtig in Bewegung gesetzt hat. Sie hat auch das hohe Verdienst, denjenigen bisher verkannten Kunststil der Vergangenheit, in welcher sich die österreichische Architektur auf das genialste gezeigt hatte, den heimatlichen Barockstil wieder in Aufnahme zu bringen. (Siehe Abb. 97.) Jene großen Architekten, von welchen in dem Abschnitt über die Kunst unter Franz Josef die Rede war, sind nicht nur unsere größten, sondern auch die größten des Jahrhunderts überhaupt gewesen und es ist neben dieser großartigen Thatsache eine nicht minder schöne Erkenntnis, dass auch kleine Leute, Kunsthandwerker und -lehrer, welche aus unseren Schulen hervorgiengen, die gesuchtesten sind in fremden Landen. Künstlergenossenschaften, vor allem die vornehmste von ihnen im Wiener Künstlerhause, haben durch die Veranstaltung großer internationaler, sowie kleinerer Ausstellungen unablässig gewirkt. Die Hebung der graphischen Künste erfuhr durch eine auf kaiserlichen Befehl gegründete Commission des Oberstkämmereramtes, sowie durch die Gesellschaft der vervielfältigenden Künste in Wien erfreuliche Hebung. Ausgehend von so lebhafter Befeuerung im großen hat Kunstsinn und Geschmack sich aber auch in die weitesten Kreise der Bevölkerung verbreitet. Haus und Wohnung, Schmuck und Kleidung, kurz unser ganzes äußeres Leben ist ein schöneres, gefälligeres geworden und die Veredlung des Volksgeistes durch diese Erscheinung ist eine tief eingreifende und wichtige.

Eine der hochherzigsten Thaten unseres Kaisers, welche neben anderen großen Zwecken auch dem letztgedachten in besonderer Weise dient, war der Entschluss, die unendlichen, Jahrhunderte alten Schätze seines Hauses als ein Ganzes in einem prachtvollen Hause, welches selber wieder die Kunst schuf, unter der Führung der Wissenschaft allen in der freiesten Weise zugänglich zu machen, welche sich dem Borne der Kunst nahen wollen. Mit der Schöpfung des kunsthistorischen Museums Seines erhabenen Hauses in Wien hat der Kaiser ein Institut gegründet, von solchem Reichthum, von solcher Herrlichkeit, von solcher Bedeutung für die Wissenschaft und für das gesammte Culturleben, dass uns alle Staaten Europas mit Recht darum neiden. Der kunstsinnige Monarch blieb damit wieder aber nur alten Traditionen treu, indem er seiner Ahnen Werk, seines Hauses Gut, zum geistigen Eigenthum machte für seine Völker.



Für die übrigen Kunstschätze und Alterthümer ist in Österreich-Ungarn ebenfalls nach Möglichkeit gesorgt worden. Neben den wenigen Museen und Sammlungen, welche es vor der Regierung des Kaisers im Lande gegeben, sind nun zahlreiche Neugründungen entstanden und haben sich dieselben nach antiquari-



Abb. 97. Modernes Wohnhaus im Barockstil.

schen, localhistorischen, gewerblichen, technologischen und anderen Gesichtspunkten organisch gegliedert. Eine außerordentlich segensreich wirkende Schöpfung des Kaisers, welche anregend und beispielgebend in auswärtigen Staaten werden sollte, ist die k. k.

Central-Commission für Erforschung und Erhaltung der Kunst und historischen Denkmale, eine Institution, welche berufen ist, die Kunstschätze der Vergangenheit zu schützen, wiederherzustellen, vor Zerstörung und Verschleppung zu wahren und fachwissenschaftlich zu schildern. Im kleineren schlossen sich diesen Bemühungen Privatvereine an, unter denen der Wiener Alterthumsverein eine bedeutende Stellung einnimmt. Der gesammte ideale Zug, der in diesem reichverzweigten Streben zutage tritt, hat die bildende Kunst auch von neuem, wie in den großen Tagen der Antike und der Renaissance zur edlen Dienerin des Nachruhms gemacht, der kaiserliche Maecen, dessen Dankbarkeit unsere Straßen und Plätze mit den Bildern großer Menschen schmückte, Maria Theresia und Erzherzog Karl, Eugen und Radetzky, Beethoven und Haydn, Schiller und Grillparzer, Tegetthoff u. a. eröffnete damit der Plastik wieder das Feld großen monumentalen Schaffens.

Es ward diesem bescheidenen Büchlein die hohe Auszeichnung zutheil, seine Blätter mit dem Bildnisse des edlen Herrschers schmücken zu dürfen, welcher der Wiederbegründer des vaterländischen Kunstlebens geworden ist. Ein holdes, freundliches Kinderantlitz, von Meisterhand geschaffen, steht es an der Schwelle dieses Werkes, welches wir, die es geschrieben, am liebsten von der Jugend unseres Volkes gewürdigt sehen möchten. Solch lieblichem Anfange gegenüber ist es wohl geziemend, dass das letzte Wort von dem Manne handelte, zu welchem jene anmuthige Kindererscheinung erwachsen sollte; dass des erhabenen Herrschers seltene Verdienste um die Pflege des edelsten Cultur-Schatzes unserer Jugend am Schlusse mit ehrfurchtsvoller Dankbarkeit verkündet wurden. Dass das Wort ausgesprochen wurde, welches heute jedem Sohne Österreich-Ungarns auf den Lippen schwebt, das Wort der dankbaren Begeisterung für unseren kunstliebenden Kaiser und König, Franz Josef I.





